

Stockholms universitet
Slaviska institutionen
Kandidatuppsats i ryska, 2012

Meyerhold

Skådespelarens teater



Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1. En kort biografi.....	4
2. Syfte, metod, material och avgränsning.....	5
2.1. Forskningsläget	6
3. En ny teater.....	6
3.1. Teaterstudion.....	7
3.2. Litteratur och symbolism.....	8
3.3. Orörlig fysisk teater.....	9
3.4. Skådespelarens teater.....	10
4. Med Vera Komissarzjevskaja	12
4.1. Syster Beatrice	13
4.2. Icke-realistisk teater.....	15
5. Meyerhold på institutionerna.....	19
5.1. Mariinskijteatern.....	19
5.2. Alexandrinskijteatern.....	21
5.3. Dom intermedij - Doktor Dapertutto.....	24
5.4. Commedia dell'Arte och maskspel.....	25
5.5. Den andra Teaterstudion	27
6. Revolution inom teatern eller teatern som revolution.....	28
6.1. Förnyad kritik mot naturalismen.....	32
6.2. Konstruktivism och Biomekanik.....	32
6.3. Biomekaniken.....	34
6.4. NEP och politisk revy.....	39
7. Meyerholds fall.....	42
7.1. Anklagelser för formalism	43
7.2. Något om publiken.....	45
8. Avslutning och slutsatser.....	47
8.1. Skådespelaren Meyerhold.....	49
8.2. En sovjetisk forskning.....	49
8.3. Meyerhold före och efter revolutionen.....	51
9. Litteratur.....	53

*Позволю себе сказать вам, моим соратникам и ученикам, что тезис о режиссерском театре — это полный вздор, которому не следует верить. Нет такого режиссера — если только это подлинный режиссер,— который поставил бы свое искусство над интересами актера как главной фигуры в театре. Мастерство режиссуры, искусство построения мизансцены, чередование света и музыки — все это должно служить замечательным, высококвалифицированным актерам!*¹

1. Inledning

Åren mellan 1967 och 2007 fanns i Stockholm en teaterskola som kallades Teaterstudion. Där lade jag grunden för mitt eget framtida arbete som skådespelerska och senare verkade jag själv som lärare där. Teaterstudion grundades av skådespelerskan Inge Waern och var den första utbildningen i Sverige i så kallad fysisk teater. Skolan tog intryck av en mängd olika teatereteoriker inom den fysiska, eller kanske snarare icke-naturalistiska, teatertraditionen exempelvis Etienne Decroux och Antonin Artaud. Senare användes i synnerhet den polske teaterpedagogen Jerzy Grotowskis system för skådespelarträning.

Under min tid som verksam på Teaterstudion var det dock ett namn som lyste lite starkare än de övriga - *Meyerhold*. Efter hans experimentstudio i Moskva hade skolan tagit sitt namn, han hade myntat begreppet ”skådespelarens teater” som vi ofta talade om och från hans första teaterskola hade man tagit principen om att ha en provmånad istället för scenprov vid antagningarna. Han citerades ibland: *"Det finns inga små roller, det finns bara små skådespelare"* eller *"Stanislavskij menade att om du vill gestalta någon som dansar av glädje så ska du leta i ditt inre efter ett tillfälle i livet då du var riktigt glad och när du har hittat den äkta känslan börjar du dansa, men Meyerhold säger bara: 'Gå upp och dansa så blir du glad' "*. Fragment av hans övningar praktiserades också, men i övrigt var han svår att få grepp om, undflyende.

Nu när jag äntligen kan ta del av Meyerholds arbete på originalspråket och med min bakgrund som s. k fysisk skådespelare/teaterpedagog hoppas jag att jag kan ge ett bidrag till förståelsen för Meyerholds teatersyn som utgår från en mer praktisk

¹ Gladkov, *Mejerchol'd, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom* p. 342

erfarenhet än vad som vanligtvis är fallet.

1.1. En kort biografi

Vsevolod Emiljevitj Meyerhold, 1874-1940, var en rysk/sovjetisk skådespelare, regissör och teaterpedagog som förnyade inte bara den ryska och sovjetiska teatern utan lade grunden för en internationell teatersyn som ännu idag anses experimentell och avantgarde. Han började som skådespelare vid Konstantin Stanislavskijs *Konstnärliga teatern* i Moskva under förra sekelskiftet. Stanislavskij gav honom möjlighet att göra sina första experiment och han bildade en särskild studio för ändamålet, *Teaterstudion* 1905. Här lade han grunden för sitt motstånd mot naturalismen som skulle följa honom under hela hans teatergärning.

Under åren innan bolsjevikrevolutionen arbetade han som regissör vid de kejserliga teatrarna i Sankt Petersburg. Han gjorde nytolkningar av klassiska verk och introducerade nya författare som exempelvis symbolisten Alexander Blok.

Tiden efter revolutionen var Meyerholds storhetstid, åtminstone som personlig karriär betraktat. Han hälsade revolutionen med entusiasm och utan att tveka så fort den stod för dörren, innan den var riktigt konsoliderad. Den lojaliteten gav honom en maktbas i den nya staten och möjlighet att organisera teaterlivet och styra dess inriktning. Under 20-talet står hans inflytande på sin höjdpunkt och han utvecklar sitt skådespelarsystem *Biomekaniken*.

Det fanns redan från början en motrörelse mot Meyerhold och andra modernister i den nya staten. Deras formexperiment ansågs inte folkliga. Kritikerna kan sägas representera en rörelse tillbaka mot naturalismen och till slut lyckades de göra sin specifika form av naturalism - den *socialistiska realismen* till det i praktiken enda tillåtna konstnärliga uttrycket som skulle genomsyra alla konstformer.

Meyerhold försökte så gott han kunde att försvara både sin estetik och sin position, men i likhet med många andra intellektuella under perioden gick han till slut under. Han anklagades för spioneri och arresterades 1939. Hans fru mördades med flera knivhugg i deras lägenhet i Moskva. I fängelset tvingades Meyerhold under tortyr att göra en bekännelse, som han senare tog tillbaka inför domstolen. Han blev förmodligen arkebuserad året därpå, men den exakta tidpunkten för hans död är fortfarande oklar.

2. Syfte, metod, material och avgränsning

Syftet med min uppsats är att belysa Meyerholds teatersyn och arbete med fokus på *skådespelaren och skådespelartekniken*; Hur lades pusselbitarna till vad som skulle komma att bli Meyerholds "metod" – Biomekanik?

Jag kommer att undersöka och analysera Meyerholds egna skrifter och göra en kritisk granskning av befintlig forskning. För att göra undersökningen tydlig har jag koncentrerat mig på forskarnas tolkning av skådespelarens roll i Meyerholds teater och utvecklingen av Meyerholds skådespelarträning.

Förutom Meyerholds egna skrifter använder jag mig av Konstantin Rudnitskijs arbete *Režisser Mejerchol'd* från 1969. Rudnitskij var en rysk teaterhistoriker, teaterkritiker och doktor i konstvetenskap. Hans arbete om Meyerhold är ett standardverk inom området. I huvudsak är det hans analys som jag förhåller mig till i uppsatsen. Jag hänvisar också, men i betydligt mindre grad, till en brittisk forskare, professor Edward Braun, som publicerat flera böcker om ryskt avantgarde i allmänhet



Boris Pasternak, Meyerhold och Gladkov 1936

och Meyerhold i synnerhet. Det var inte tanken från början att koncentrera mig mer på att analysera Rudnitskij än Braun, men jag har kunnat konstatera att Braun lägger sig

väldigt nära Rudnitskij utom i några fall där han intar en annan ståndpunkt eller håller sig försiktigt neutral.

Slutligen ingår i materialet anteckningar av Aleksander Gladkov, som under Meyerholds sista verksamma år verkade som hans regiassistent, intervjuade honom och förde anteckningar under repetitionerna. Dessa anteckningar publicerades första gången på sextioalet i samband med att Meyerhold återupprättades.

Undersökningen kommer att begränsa sig till de delar av Meyerholds gärning som är relevanta för utvecklandet av skådespelartekniken. De andra delarna som hör till teaterkonsten kan dock inte undvikas helt. Ibland hänger nyheter inom litteratur, konst o. s. v intimt samman med åt vilket håll skådespelarträningen utvecklades.

2.1. Forskningsläget

Meyerhold blev officiellt återupprättad 1955, innan dess var han i stort sett onämbar om det inte var för att svärta ned honom. Det var en gradvis och försiktig återupprättelse i praktiken och det var en tjeckisk forskare, Doktor Karel Martinek, som i 1963 gjorde en första längre studie, *Mejerchol'd*.

Det dröjde till 1968 innan det gavs ut en samling med merparten av hans verk i två delar, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Redaktör var en av Meyerholds tidigare medarbetare, Alexander Fevralskij . Den första längre sovjetryska kritiska studien gjordes av Konstantin Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, 1969, som fortfarande är ett standardverk på området. Jag använder mig av båda de ryska verken i min uppsats. Vid sidan av dessa två utkom en mängd memoarer från tidigare medarbetare till Meyerhold. Meyerholds korrespondens med sina samtida publicerades 1976, *V. E. Meyerhold - Perepiska*, redaktör V. P. Korsjunova. Sedan dess har en mängd verk publicerats av olika västliga författare.

På senare tid tycks intresset hos västliga forskare svalnat för Meyerhold. I Ryssland har några ytterligare arbeten kommit ut. Jag har dock inte heller där kunnat finna något mer omfattande arbete som uteslutande ägnats Meyerhold.

3. En ny teater

Det kan tyckas svårt att se en rak utvecklingslinje hos Meyerhold som teaterteoretiker p. g. a att han var en praktiker i första hand. Han hade möjligheten, i många fall



Tjechov läser för skådespelarna på Konstnärliga teatern. Meyerhold sitter längst till höger.

krävde möjligheten, att få pröva sina idéer. Det slår mig vid läsningen att Meyerholds utveckling inte sällan drivs framåt av nödvändigheten av att lösa praktiska problem. Detta, i kombination med att teater är en kollektiv konstform, gjorde att idéerna var stadda i ständig förändring, ibland snabb förändring. Dock visste han i vilken riktning han ville gå och framför allt vad han *inte* ville ha, nämligen den rådande naturalistiska teaterestetiken som initieras av Stanislavskij och som Meyerhold fann vara berövad fantasi, magi – ja rent ut sagt tråkig. Denna ständiga kamp mot naturalismen går som en röd tråd genom hela hans teatergärning och han utvecklar olika metoder för att bryta all psykologisk illusion på scenen. Metoder som han med kompromisslös konsekvens söker tillämpa på alla områden inom teatern och i synnerhet på skådespelarkonsten.

3.1. Teaterstudion

Efter att ha arbetat med Stanislavskij i några år skapade Meyerhold en egen trupp 1902, som turnerade i provinserna. Han arbetade både som skådespelare och regissör. Repertoaren var i stort sett densamma som på Konstnärliga teatern och enligt egen utsago imiterade han Stanislavskijs stil, trots att han i teorin redan ifrågasatte produktionsmetoderna.²

² Gladkov, *Mejerchol'd, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom* p. 291

Stanislavskij var tveksam till Meyerholds idéer om skådespelaren men var själv intresserad av att söka nya uttryck och förnya teatern, han kallade till sig Meyerhold och erbjöd honom att leda ett sådant arbete i Konstnärliga teaterns regi. Meyerhold föreslog att målet för sökandet efter en ny teater som skulle kunna spela de nya symbolistiska pjäserna skulle vara att komma till rätta med problemet att skådespelarna och scentekniken inte hade hängit med i den utveckling som litteraturen och måleriet hade genomgått. Det stora problemet, menade han, var att Konstnärliga teaterns skådespelare blivit alltför vana vid realistiskt skådespeleri. Skådespelarna måste bli engagerade pionjärer som brinner för den nya dramatikens poesi och mysticism.³

Meyerhold öppnade sin studio 1905 och döpte den till *Teaterstudion*. Studions uppgift skulle vara forskning, försök och experiment. Meyerhold ville dock inte bygga vidare på Konstnärliga teaterns principer. Han kritiserade den naturalistiska teatern för att den i stort sett ignorerade kroppen och såg ansiktet som skådespelarens främsta uttrycksmedel. Därför lägger den ingen vikt alls vid fysisk träning, istället för att göra den fysiska träningen till ett fundament i teaterskolan. Skådespelarna blir reducerade till imitörer som t. ex härmar olika dialekter och skådespeleriet förfulas som konstform när man lär skådespelarna att inte vara självmedvetna (*потерять стыд*) istället för att uppmana dem att utveckla ett estetiskt sinne. Det naturalistiska skådespeleriet är vardagligt banalt, allt är färdigt och tydligt definierat, åskådarens egen fantasi får ingen plats då inget lämnas utsagt och därför leder det ofta till överspel.⁴

3.2. Litteratur och symbolism

En av Meyerholds stora stridsfrågor var hur stor roll, om alls någon överhuvudtaget, litteraturen skulle tillåtas spela på teatern. Vid tidpunkten för sin första studio var han positiv till den. Han menade att den alltid hade gått i bräschen för att riva ned de rådande formerna och såg Anton Tjechov som ett exempel på det. Han hade skrivit *Måsen* innan Konstnärliga teatern ens hade bildats. Nu under 1900-talets första

³ Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 50

⁴ Mejerchol'd, *O Teatre* Naturalističeskij teatr i teatr nostroenija p. 16, först publicerad 1908

decennier skulle symbolismen spela denna banbrytande roll.⁵

När studion bildades 1905 hade inga försök ännu gjorts att iscensätta symbolistisk dramatik. Det fanns inget system utvecklat för en sådan teater. Teaterinnovatörer i Europa som Appia och Fuchs satte i praktiken bara upp klassiker. Meyerhold skulle bli den förste som försökte sig på en symbolistisk teateruppsättning. Han knöt kontakter bland de ryska symbolisterna som gav honom moraliskt stöd och började med den belgiske symbolisten Maurice Maeterlincks pjäs *Tintagiles död*.

3.3. Orörlig fysisk teater

Meyerholds tidiga studio var inte en elevskola utan bestod av professionella skådespelare, en del med stor erfarenhet, andra inte. Han försökte bryta naturalismen genom att experimentera med stilisering. Strikta former skulle leda bort från den vardagliga, realistiska spelstilen. Det är troligt att han vid dessa sina första stiliseringsförsök var inspirerad av den japanska teaterformen *Kabuki*. Han hade bl. a sett skådespelerskan Sada Yakko uppträda 1902.⁶ Teaterstudions skådespelare hade dock fostrats och tränats i Konstnärliga teaterns anda i många år och visade sig oförmögna att bryta det naturalistiska spel som satt i ryggmärgen. Plastiken och gesterna som var stiliserade gick inte ihop med intonationen som var vardagligt naturalistisk.⁷ Även med begränsade rörelser återstod problemet med den vardagligt naturalistiska intonationen hos skådespelarna. Meyerhold försökte komma till rätta med detta på samma sätt, genom *begränsningar*. Han satte upp regler för hur rösten skulle moduleras; den skulle vara pianolik, rytmisk, inget vibrato, lugn, ren, fast och klart definierad. Det yttre lugnet skulle dölja vulkaniska känslor. Det verkar som om Meyerhold redan i början av arbetet förutsåg risken med att det psykologiska uttrycket skulle sätta sig i skådespelarnas röster och ville hitta begränsningar som skulle förhindra en psykologisk tolkning av texten. Skådespelarna uppmanades till ett icke-psykologiskt förhållningssätt, istället för en privat upplevelse ska skådespelaren istället uppleva hela föreställningens form. Rörelserna skall vara "madonnalika" men i övrigt skall spelet vara "orörligt". Det är viktigt att göra skillnad på orörligt och "orörligt" i sammanhanget. Det kan finnas mycket "rörelse" i en stillastående

⁵ Mejerchol'd, *O Teatre*, Literaturnye predvestija o novom teatre p. 28

⁶ Edward Brown, *The Theatre of Meyerhold : Revolution on the modern Stage* p. 48

⁷ Mejerchol'd, *O Teatre*, Teatr-studija, p 11

skådespelare, vad man i vissa skådespelartekniker brukar kalla "élan". En osynlig utsträckning eller beredskap hos skådespelaren som ger liv även i ett spel som är stilla eller orörligt. Meyerhold jämför detta element av rörelse i skådespelarens paus med musik där pausen ju inte innebär att musiken upphör.⁸

Till dess att formen, talets och rörelsernas rytm, bemästrats skulle arbetet med sinnesstämningar begränsas. På så sätt fick formen färga skådespelarens inre liv, istället för tvärtom. Meyerhold såg alltså till att avvärja skådespelarna genom att tvinga in både röst och kropp i en icke-psykologisk form. De skulle aldrig få chansen att falla tillbaka i den spelstil de vant sig vid.⁹

Meyerhold lyckades inte med att integrera alla konstformerna i föreställningen till ett harmoniskt helt. Arbetet med skådespelarna hälsades med entusiasm av Stanislavskij och andra, men när produktionen väl skulle sättas samman visade det sig att det fanns en ovilja till kompromisser hos kompositören och scenografen. De höll distansen och hela idén föll.¹⁰ Teaterstudion stängdes efter en kort period trots att Stanislavskij själv var medveten om att skådespelarna behövde en helt ny teknik. Till skillnad från Meyerhold ville Stanislavskij dock åstadkomma detta genom skådespelarens inre teknik och "expanding av psykologins möjligheter".¹¹ Meyerhold tog stängningen av studion hårt men medgav senare att han hade försökt förena alltför disparata element; symbolistisk teater, stilisering och skådespelare skolade i den naturalistiska traditionen. Stanislavskij hade tagit rätt beslut.¹²

Meyerhold lade nu hela vikten på nödvändigheten av virtuositet hos skådespelaren, i synnerhet vad gäller den yttre tekniken. Skådespelaren måste träna sin kropp.

3.4. Skådespelarens teater

En absolut central tanke som vid sidan om antinaturalismen går som en röd tråd genom hela Meyerholds teatergärning är den om skådespelaren som teaterns viktigaste enskilda faktor. Han berättar själv hur han kom till den insikten när han såg hur den

⁸ Mejerchol'd, *Ljubov' k trem apel'sinam*, 1914, nr. 2 p 63

⁹ Mejerchol'd, *O Teatre*, Pervye popytki sozdanija uslovnovo teatra, pp. 42-43

¹⁰ Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 63

¹¹ Ibid., p. 66

¹² Gladkov, Aleksandr, *Mejerchol'd, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom* p. 271

grupp som blev kända som "Tjechovs skådespelare" inte bara oftast var de som spelade i hans pjäser utan också var medskapande i vad som kom att känneteckna Tjechovs dramatik. Konstnärliga teatern gick dock strax ifrån principen om aktiva



skådespelare, menar Meyerhold, och regissören började bete sig mer som en dirigent, skådespelarnas individuella kreativitet stillades och regissören/dirigenten införde en rad externa, "stämningsskapande" element, som rekvisita och ljudeffekter.¹³

Meyerhold illustrerade sin syn med hjälp av två figurer; *Triangelteater* och *Rak teater*. I *Triangelteatern* ser åskådaren skådespelarna och författarens pjäs genom regissörens lins. Det är hans personliga tolkning som han repeterar med skådespelarna tills de har reproducerat hans idé, likt en dirigent som dirigerar en symfoniorkester, något som avpersonaliserar skådespelarna och tar ifrån dem, men också publiken, deras kreativa frihet. I en sådan teater behövs visserligen skickliga skådespelare, men utan individualitet. I den *Raka teatern* är skådespelaren fri med åskådaren efter att ha



assimilerat regissörens kreativitet som i sin tur assimilerat författarens. Regissören måste hålla ihop föreställningens ton och stil men innanför de ramarna är skådespelaren fullständigt fri att göra sin egen tolkning. Sedan söker regissören harmonisera de individuella delarna, men insisterar inte på att driva igenom sitt eget koncept i alla detaljer. Han inser att det är frågan om ett kollektivt konstverk. Denna

¹³ Mejerchol'd, *O Teatre*, Naturalističeskij teatr i teatr nostroenija, först publicerad 1908 p. 27

typ av teater kräver en skådespelare som har sin egen individuella stil för i annat fall uppstår ingen fri kreativitet.¹⁴ I samtal med Gladkov menade Meyerhold att en skicklig skådespelare urskiljer sig från en nybörjare just genom att inget i hans konst är neutralt.¹⁵

Meyerholds teatergärning visar hans unika kärlek och tilltro till skådespelarens konst också i praktiken. Han var beredd att ta risker, låta skådespelarna improvisera och beträda oprövad mark. Ett exempel på det är hans motstånd mot vad som idag kallas typecasting:

Вот хотите еще один парадокс: я должен знать, кто у меня в театре «любовник», для того чтобы не поручать ему ролей «любовников». Я много раз наблюдал, как неожиданно интересно раскрывается актер, когда работает в некоей борьбе со своими прямыми данными. Ведь они все равно никуда не денутся, но как бы проаккомпанируют созданному им образу.¹⁶

4. Med Vera Komissarzjevskaja



¹⁴ Mejerchol'd, *O Teatre*, Pervye popytki sozdanija uslovnogo teatra , pp. 38-39

¹⁵ Gladkov *Mejerho'ld. Tom 2. Pjat' let s Mejerchol'dom. Vstreči s Pasternakom*, p. 289

¹⁶ Alexandr Gladkov, *Mejercho'ld. Tom 2. Pjat' let s Mejerchol'dom. Vstreči s Pasternakom*. p. 299

När Teaterstudion stängde började Meyerhold arbeta med den kända aktrisen Vera Komissarzjevskaja som ville förnya den trupp hon ledde i S:t Petersburg. Även hon intresserade sig för att hitta nya uttryck för skådespelarkonsten i samklang med symbolismen så Meyerhold fortsatte där han slutade på Teaterstudion, med den skillnaden att experimenten nu visades för allmänheten.

Meyerholds första produktion med Vera Komissarzjevskajas Dramatiska teater var Ibsens *Hedda Gabler*. Det skulle bli ett försök till en Ibsenpjäs i en stiliserad symbolistisk form med starka influenser från Georg Fuchs.¹⁷ Meyerhold var inspirerad av Fuchs bok *Framtidens teater (Die Schaubühne der Zukunft)* där författaren förespråkar en återgång till en mer rituell teaterform som ska förena skådespelare och publik. Detta skall uppnås genom att bryta barriären mellan scen och salong.

Skådespelariet i *Hedda Gabler* var minimalistiskt, nästan orörligt, dialogen monoton och rytmiserad och riktad mot publiken. Vid samma tid som Meyerhold efterlyser fysisk skådespelarträning talar han alltså om behovet av att utveckla en "orörlig", (*неподвижный*), teater. Det kan tyckas vara en paradox men man får inte förväxla orörlig med icke-fysisk. Varje rörelse, varje gest skådespelaren gör skall vara mättad med mening. Rörelsen skall vara som "plastisk musik". Mitt intryck är att de nya principerna för plastiken återigen till viss del var en strategi för att förhindra skådespelarna att falla in i ett naturalistiskt spel.¹⁸

Formen tycks inte ha gått ihop särskilt väl med Ibsens dramatik, men nästa försök lyckades bättre.

4.1. Syster Beatrice

Maeterlinck's *Syster Beatrice* lånade stämning från medeltida mirakelspel. Ensemblen arbetade med att harmonisera skådespelariet med hela iscensättningen i alla dess delar och med pjäsens underliggande mystiska atmosfär. Skådespelarna intog poser hämtade från renässansmålningar. Spelet, plastiken och dialogen underställdes en gemensam underliggande rytm. Rörelserna var långsamma och spelet förlades nära rampen, på en smal remsa. Här utvecklades en idé med "basreliefer" och skulpturgrupper med inspiration från konsten. Det var en sorts tablåer som

¹⁷ Georg Fuchs (1868-1949) var en tysk journalist, dramatiker och teaterreformator.

¹⁸ Mejerchol'd, *O Teatre*, Naturalističeskij teatr i teatr nostroenija, först publicerad 1908 p. 31

skådespelarna rörde sig in i och ut ur under spelets gång. Det fungerade så länge skådespelarna rörde sig mot en flat yta, men så fort spelet flyttades ut på scenen försvann relieffeffekten. Meyerhold drog slutsatsen att skådespelaren måste finna inspiration från plastisk konst, statyer t. ex, snarare än från tavelmåleriet.¹⁹



Syster Beatrice på Dramatiska teatern i S:t Petersburg med Vera Komissarzjevskaja i titelrollen.

Syster Beatrice och *Den eviga sagan* av Stanisław Przybyszewski blev publiksuccéer, men en vändpunkt inträffade med Alexander Bloks *Dockspelet* som istället blev en stor skandal. I denna föreställning strävade Meyerhold efter livlighet, direkt tilltal och en estetik som liknade marionetteater. Karaktärerna skulle inte bara roa utan också vara skrämmande och mardrömslika. Meyerhold hittade här, via symbolismen, ytterligare en pusselbit till vad som skulle bli hans signum, nämligen *grotesken*. Problemet var att skådespelarna ibland istället slank in i vaudevilleattityder, kanske lockade därtill av det direkta tilltalet. Senare skulle han överge stiliseringen till förmån just för grotesken, som gav en helt annan möjlighet att arbeta med kontraster, att blanda högt och lågt.²⁰

¹⁹ Mejerchol'd, *O Teatre*, Pervye popytki sozdanija uslovnovo teatra, p. 47

²⁰ Mejerchol'd, *O Teatre*, Balagan (1912 g.), p 168

4.2. Icke-realistisk teater

I sin artikel *Den icke-realistiska teatern, (условный театр²¹)* som Meyerhold skriver 1907 drar han upp riktlinjer för sin teatersyn. Han kritiserar den moderna teatern för att ha gjort en uppdelning mellan tragedi och komedi, som i äldre teaterformer var förenade.²² Den frimodiga blandningen av tragiskt och komiskt skulle komma att bli ett av Meyerholds kännetecken.

Den icke-realistiska teatern skall inte ha några scendekorationer, ljusramper, irrelevant rekvisita som begränsar skådespelarens frihet, bruket av tekniska anordningar skall hållas till ett minimum och rörelse och diktion ska ha en rytmisk bas. Tonvikten på skådespelaren är som synes mycket tydlig. I princip allt övrigt skall skalas bort så att skådespelaren kan framträda:

Условный театр тем самым вновь выдвигает на первый план творческую самостоятельность актера. Направляя всю свою работу на возрождение Трагедии и Комедии (в первой выявляя Рок, во второй Сатиру), Условный театр избегает "настроений" Чеховского театра, выявление которых вовлекает актера в пассивные переживания, приучающие его быть творчески менее интенсивным.

Han förtydligar också sin idé om "Den raka teatern":

Режиссер Условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им (в противоположность мейнингенскому режиссеру). Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душою актера. Претворив в себе творчество режиссера, актер - один лицом к лицу с зрителем, и от трения двух свободных начал - творчество актера и творческая фантазия зрителя - зажигается истинное пламя.

Det finns således i den icke-realistiska teatern ytterligare en aktör, ja en *kreatör*, nämligen åskådaren. Förutom att den s. k "fjärde väggen" är nedbruten är den icke-realistiska teatern så konstruerad att den inte uttalar allt utan lämnar rum för

²¹ Ordet *условный* har en rad olika betydelser på ryska och är svåröversatt. Edward Braun översätter det i regel med "stiliserad", vilket är problematiskt eftersom Meyerhold i sin artikel vid ett tillfälle sätter *условный* i kontrast mot stiliserad. Jag uppfattar det som att Meyerhold ville komma ifrån de begränsningar som ligger i begreppet stilisering, samtidigt som han ville ha kvar teatraliteten och den strikta - inte *formen*, men *ramen*.

²² Mejerchol'd, *O Teatre, Uslovnyj teatr*, p. 48

åskådarens fantasi att fylla i det som på scenen bara antyds.

Både skådespelare och publik ska hela tiden vara medvetna om att de är på teatern och inte i verkliga livet, precis som man när man ser på en tavla är medveten om att den består av färg, duk och penseldrag. Ett konstverk förminskas inte av det, tvärtom ger det en renare, ”klarare och mer förhöjd bild av livet” (*высшее и просветленное чувство жизни*).²³

Man bör ha klart för sig att det inte var Meyerhold som uppfann den icke-realistiska teatern. Inte heller Max Reinhardt eller Gordon Craig. Den har funnits sedan antiken och finns representerad av exempelvis japansk Kabuki och kinesisk traditionell teater. Däremot skapades nya former för den under perioden.

Rudnitskij menar att i den icke-realistiska teatern använder sig skådespelarna också av verkligheten men transformerar den på ett poetiskt sätt. De tar ett koncentrat av livet och återger det i en annan skala.²⁴ Det finns några problem med resonemanget. Visst kan man tänka sig att skådespelare väljer att transformera en del av verkligheten, men inspiration kan komma från alla möjliga och, synbart, omöjliga håll. Rudnitskij är måhända något marxistiskt färgad och vill ogärna framställa Meyerhold som någon som inte tog sitt avstamp i den rationella verkligheten.

Rudnitskij menar att Meyerhold lämnade den symbolistiska teatern i och med uppsättningen av Bloks pjäs och att den icke-realistiska teatern skapades där och då. Han menar att den symbolistiska teatern till sin natur var nära bunden till den psykologiska teatern i och med att den behöll den "fjärde väggen" som separerade skådespelarna från publiken. Den enda skillnaden var att i stället för att avbilda ett vardagligt liv så utforskade den det fantastiska och överkliga. Det överkliga förväntades antas som verkligt istället, men principen var densamma. Däremot medger han att den symbolistiska teatern beredde vägen för övergången till den icke-realistiska teatern genom att den inte hade behov av en realistisk iscensättning och realistiska rörelser, plastik, intonation o. s v.²⁵

Jag är tveksam till Rudnitskij's slutsats här. Jag skulle inte skilja mellan realistisk

²³ Mejerchol'd, *O Teatre*, Uslovnyj teatr, p. 51-55

²⁴ *В условном театре сценическое действие поэтически преобразует действительность, стремясь сконцентрировать внимание на самых значительных, существенных моментах человеческого бытия.* Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p.121

²⁵ Ibid., p.190

och icke-realistisk teater på den grunden han föreslår. Den fjärde väggen är i mycket fråga om en attityd hos skådespelarna, inte nödvändigtvis en fråga om förekomsten av direkt tilltal eller inte. Att spela utan en fjärde vägg innebär enkelt uttryckt att inte spela som om publiken inte var där. Det behöver inte nödvändigtvis betyda en *direkt* interaktion med publiken, men det betyder att publiken räknas, att dess mottagande av föreställningen kommer att påverka densamma. Avsaknaden av en fjärde vägg märks tydligast i icke-naturalistisk komedi och naturligtvis i den typ av agitatoriska föreställningar Meyerhold gjorde efter revolutionen, men även i en pjäs som *Syster Beatrice* är ett spel utan fjärde vägg möjlig.

Hur publiken kan påverka en föreställning märks egentligen allra tydligast i produktioner som befinner sig i gränslandet mellan komedi och tragedi, vilket Meyerholds föreställningar inte sällan gjorde. Publikens olika sammansättning under en föreställningsperiod kan få samma pjäs att framstå som en komedi den ena kvällen och en tragedi den nästa. Detta fenomen uppstår inte i samband med en hårt regisserad uppsättning av regissörer som exempelvis Ingmar Bergman. Hans teaterföreställningar var oföränderliga. Där fanns en fjärde vägg.

Därmed inte sagt att *Dockspelet* inte var ett steg framåt i utvecklingen och förde med sig viktiga nyheter. Meyerhold övergav den grunda scenen och skådespelarnas skulpturala uttryck. Han använde nu hela scenens djup men skapade på den en miniteater som tillät publiken att se allting runtomkring och underströk därmed teatraliteten.

Komissarzjevskaja kände i början att hon och Meyerhold var samma andas barn och att de tillsammans skulle förverkliga drömmen om en "den fria skådespelarens teater och en andlig teater" men i stället blev det en konfrontation dem emellan som ledde till att Meyerhold avskedades, förmodligen p. g. a. att framgången uteblev, trots en handfull succéer. Tidigare hade han arbetat med unga skådespelare som hängt vid hans läppar och hans föreställningar hade bara visats i provinserna eller för kollegor på Teaterstudion, men nu arbetade han med den mest erkända skådespelerskan i Ryssland. Komissarzjevskajas teater var underställd krav på lönsamhet och Meyerhold ville inte kompromissa med experimenten. Enligt Rudnitskij skruvar dessutom Meyerhold upp experimenterandet ytterligare några varv när han arbetar på Komissarzjevskajas teater och chockerar publiken, samtidigt som han också skruvar

upp den polemiska tonen mot Konstnärliga teatern.²⁶

Var Meyerholds kompromisslöshet enbart en lidelse för konsten, eller vårdar han måhända sitt "varumärke" (med dagens ganska fula språkbruk)? Kanske ser han sin chans att nå ut, etablera sitt namn och göra ett intryck på etablissemanget?

Enligt Rudnitskij var den huvudsakliga orsaken till brytningen med Komissarzjevskaja att relationerna hade blivit alltmer spända och komplexa och att Moskvakritikernas angrepp hade underminerat Meyerholds auktoritet i truppen.²⁷



Aleksander Blok.

Även Alexander Bloks entusiasm för Meyerhold kallnade så småningom. I Bloks dagbok från 1912 beskriver han en diskussion emellan om Stanislavskij som Blok började föredra framför Meyerhold. Meyerhold ska ha sagt att hans egen idé om en teater som maskspel egentligen är samma sak som vad Stanislavskij menar med "upplevelse", det är bara en fråga om semantik. Blok var dock inte övertygad, han kunde ju se skillnaden i praktiken. Problemet för Blok var dock att Meyerhold gärna ville sätta upp hans pjäser medan Stanislavskij inte ville det.²⁸

Den här "argumentationstekniken" och tendensen att luta sig mot auktoriteter ser man ganska regelbundet hos Meyerhold. Tidigare hade han på samma sätt lutat sig mot Tjechov för att argumentera mot naturalistisk teater.

²⁶ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p.76-77

²⁷ Ibid., p.104

²⁸ Ibid., p. 166

5. Meyerhold på institutionerna

Omedelbart efter att Meyerhold fått avsked från Vera Komissarzjevskaja anlätades han av de kejserliga teatrarna Alexandrinskijteatern och Mariinskijteatern. Det var just Meyerholds förmåga att "röra om i grytan" som lockade den hittills högst konservativa institutionen, men man räknade med att Meyerhold skulle slipa av de mer extrema delarna. Han skulle verka som skådespelare och regissör på Alexandrinskijteatern och tillfälligtvis som regissör på operan Mariinskijteatern. Det skulle dock visa sig att han skulle komma att arbeta främst som operaregissör och stanna i tio år, ända fram till Oktoberrevolutionen.

5.1. Mariinskijteatern

Meyerhold lade stor vikt vid musikalitet. Skådespelaren måste hela tiden arbeta med musik även om det bara är en inre musik. Musik är det bästa sättet att organisera tiden på scenen.²⁹ I arbetet med opera är det förhållandet förstås uppenbart, eller borde vara det. Meyerhold ifrågasatte varför operasångare i sina rörelser och gester inte med matematisk precision följer partituret och musikens tempo? Opera utan ord är pantomim.³⁰ Bara för att man lägger till den mänskliga rösten i en opera bör inte förhållandet ändras mellan musiken och agerandet på scenen. Problemet är att operasångaren inte gör sin dramatiska tolkning utifrån musiken utan från librettot och ett modernt libretto liknar alldeles för ofta en realistisk pjäs. Det fungerar inte, menar Meyerhold, det blir en diskrepans mellan musiken och de vardagliga gesterna. Följden blir ett svårslösligt dilemma; om skådespeleriet är lyckat verkar själva operans essens enfaldig som konstform, det verkar absurt, t. o. m skrattretande att aktörerna på scenen sjunger och inte talar.³¹

En operaartist bör inte hämta inspiration från naturalistiska skådespelare utan hellre från dansen som är det bästa exemplet på en kropp som överför musik till plasticitet. Detta betyder inte att artisterna ska *gå med* musiken, dubblera den och uttrycka vad den redan uttryckt utan de ska tillföra vad den lämnar osagt eller antytt. Även för sångare krävs en flexibel och rörlig kropp som tar aktiv del i dramat och blir

²⁹ Gladkov, *Mejercho'ld. Tom 2. Pjat' let s Mejerhol'dom. Vstreči s Pasternakom.* p. 290

³⁰ Med pantomim avses här musikalisk komedi utan ord inspirerad av Commedia dell'Arte.

³¹ Mejerchol'd, *O Teatre, K postanovke "Tristana i Izol'dy"* na Mariinskom teatre 30 oktjabrja 1909 goda, p. 56



Fjodor Sjaljapin som Don Quijote

ett konstverk i sin egen rätt. Senare i Operan *Spader Dam* som hade premiär 1935 på Malyjteatern skulle Meyerhold utveckla konceptet och bl. a. arbeta med scenrörelser i kontrapunkt till musiken.³²

Meyerhold tog den store sångaren Fjodor Sjaljapin som typexempel på hur, inte bara en operasångare, utan en skådespelare överhuvudtaget borde förhålla sig till sin konst. Han hade uppnått allt det ovanstående och i Sjaljapins skådespeleri fanns alltid sanning, men en teatral sanning - inte "livets" sanning. Den är alltid höjd över livet.³³

Rudnitskij noterar att både Stanislavskij och Meyerhold såg Sjaljapins skådespeleri som ett ideal och att det var han som fanns i Stanislavskijs tankar när han lät Meyerhold starta Teaterstudion 1905.³⁴

I ett utkast från 1910-1911 som egentligen handlar om Stanislavskij tar Meyerhold Sjaljapins skådespelarkonst som exempel på hur en strikt form, i Sjaljapins fall partituret, kan frigöra skådespelaren.³⁵ Det kan låta paradoxalt att tala om frihet och strikta ramar i samma mening men motsättningen är skenbar. Om skådespelaren har en strikt ram att utgå ifrån blir han eller hon friare att agera i situationen. Utan ramar tenderar energin att flyta ut åt alla håll och det blir svårt att fånga upp den och rikta den.

Med tanke på att Meyerholds idéer inte togs särskilt väl emot på Mariinskijteatern av vare sig operadivor eller stjärndirigenter lyckades han ändå i viss mån bryta en del konventioner och införa större teatralitet på operascenen.

³² Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 468

³³ Mejerchol'd, *O Teatre*, K postanovke "Tristana i Izol'dy" na Mariinskom teatre 30 oktjabrja 1909 goda, p. 58

³⁴ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 125

³⁵ *Ibid.*, p. 169

5.2 Alexandrinskijteatern

Meyerhold införde förändringar på båda de kejsrerliga teatrarna och kritiserade renässansens "tittskåpsscen", (som f. ö. fortfarande är i bruk på Europas institutionsteatrar). Han menade att den korresponderar med renässansidén om "människan som alltings mått". Den passar inte för en teater som vill beskriva något *bortom* människans vardag. Renässansscenens instängda form har inte bara förstört teatern utan också skådespelarkonsten. Den får skådespelarna att försvinna. Man måste skapa en ny scen där skådespelare och publik kommer närmare varandra.³⁶ Genom att flytta ut spelet till prosceniet³⁷ kommer kontakten mellan scen och salong att återupprättas och dåligt skådespeleri "avslöjas". När spelet förläggs så nära publiken går inget den förbi. Varenda gest, varenda rörelse eller minspel blir tydligt. Skådespelaren kan inte slarva utan tvingas vara intensivt närvarande.³⁸

I *Don Juan* på Alexandrinskijteatern gjorde Meyerhold en rad djärva förändringar. Han tog bort rampljuset och flyttade prosceniet långt ut i publiken och förlade allt agerande där, ridån avlägsnades med motivationen att publiken skulle hinna insupa periodens atmosfär innan skådespelarna gjorde entré. Scenografin flyttades längst bak. Dessutom lade han senare till att publiken skulle sitta fullt upplyst under nästan hela föreställningen.

I skådespelararbetet strävade Meyerhold efter graciösa, nästan balettlignade rörelser, lätthet och grace i plastiken och "melodisk gång". Det var inte alldeles lätt, många skådespelare reagerade med förvåning eller t. o. m. protesterade. Ett av problemen som uppstod kan vara värt att redogöra för mer i detalj. Det gällde en äldre skådespelare, den berömde Konstantin Varlamov, som hade en av de bärande rollerna. Han var korpulent, hade problem med hjärtat och hade följaktligen inte samma rörlighet som de andra. Till råga på det hade han extremt dåligt minne och led av att sufflörluckan på scenen tagits bort, eftersom Meyerhold hade flyttat prosceniet in i auditoriet och tagit bort rampljuset. Han var dock en stor komisk begåvning och Meyerhold var flexibel nog att rucka på sin vision för att ta till vara på det. Han löste problemet genom att två eleganta skärmar med fönster placerades på var sin sida om

³⁶ Mejerchol'd, *O Teatre, K postanovke "Tristana i Izol'dy"* na Mariinskom teatre 30 oktjabrja 1909 goda, pp. 70-71

³⁷ Den del av scenen som ligger närmast publiken. Det kunde vara en ganska stor del i äldre teaterformer.

³⁸ Mejerchol'd, *O Teatre, K postanovke "Don Zjuana" Mol'era (1910 g.)*, pp.122-24

scenkanterna och två elegant utstyrda sufflörer satt med manuskript bakom skärmen och öppnade fönstren när de levererade replikerna. Det visade sig bli effektivt och lyckat.

Varlamov spenderade stora delar av föreställningen sittande och gavs full frihet att improvisera och interagera med publiken. Samtida har beskrivit hur det kunde gå ganska vilt till och vad som slår mig är att det krävs en särskild begåvning hos en regissör för att våga ta en sådan risk med att släppa lös en aktör i en produktion som i övrigt inte innehåller improvisation. Det visar vilken tillit Meyerhold hade till skådespelarkonsten och till Varlamovs förmåga och konstnärliga intuition. En sämre aktör med den friheten hade kunnat sänka hela föreställningen.

I slutet av repetitionsperioden var Varlamov entusiastisk över den nye regissören. Han var glad över att få agera på proseniet där han både kunde se och bli sedd av publiken.³⁹ En ganska rörande historia om en kanske något desillusionerad institutionsskådespelare som när han får använda sig av sin skicklighet och skådespelarkonst blommar upp på nytt.

När man närmar sig publiken så mycket ställer det stora krav på skådespelarna, de måste kunna agera med publiken som medskapare, vilket publiken blir om den syns. Då finns den på sätt och vis med på scenen och måste integreras i föreställningen.

Lermontovs *Maskerad* 1917 blev en demonstration av allt det Meyerhold kommit fram till. Alla element i föreställningen harmonierade. Det var en monumental föreställning, utökad med teaterrelevanter, bl. a Meyerholds egna, till mer än 200 deltagare.

Slutligen blev *Tarelkins död* den sista premiären på Alexandrinskijteatern före revolutionen.

Under perioden hann Meyerhold också med att gräla med sina motståndare. Alexandr Benois på Konstnärliga teatern, en av Meyerholds mer stadiga antagonister, kallade Meyerholds arbete "bedrägeri och gyckel" vilket han kontrasterade mot den

³⁹ *Если до репетиций с Мейерхольдом Варламов относился к его «затеем» с опаской и жаловался, что стар уже «пускаться во французскую присядку», то к концу репетиций он, по словам Головина, восхищался: «вот это режиссер! Он не сажает меня по анфиладе в четвертую комнату, где меня никто не видит и я никого не вижу, а поместил на авансцену... Все говорили: "Мейерхольд, Мейерхольд", а вот он устроил так, что все меня видят и я всех вижу» Rudnickij, Režisser Mejerchol'd, p. 135*

Konstnärliga teaterns "sanning". Meyerhold replikerade med att försvara gycklaren och den folkliga teatern. Gycklaren är en kringströvande skådespelare som håller den sanna skådespelarkonsten och teatern levande. Det är gycklaren som ska rädda den ryska teatern från att bli en litteraturens tjänare. Han tillägger att på teatrarna råder idag samma dödystnad som i ett biblioteks läsesalong och man har börjat tala om "den intellektuelle skådespelaren". Som synes har Meyerhold för länge sedan lämnat idén om litteraturen som murbräcka för en ny teater. Nu klagar han istället på dramatikererna och tycker de borde försöka "bota sitt missbruk av ord" genom att skriva några pantomimer och rörelsescenarier. Ord på scenen är överhuvudtaget bara spelets "övertoner" och dramatikererna borde lämna plats för skådespelarnas improvisationer.⁴⁰ Han påpekar än en gång att den naturalistiske skådespelaren har avstått från sin individuella kreativa frihet, men är samtidigt noga med att påpeka att skådespelarens frihet kräver teknisk skicklighet. Det är inte fråga om att improvisera därför att man är oförberedd:

"Актер нутра" гордится, что вернул сцене блеск импровизаций. Наивный, он думает, что эти импровизации имеют что-нибудь общее с импровизациями староитальянской комедии. "Актер нутра" не знает, что исполнители commedia dell'arte разводили свои импровизации не иначе, как по канве своей изоциренной техники. "Актер нутра" совершенно отрицает всякую технику. "Техника мешает свободе творчества", - так всегда говорит "актер нутра". Для него ценен только момент бессознательного творчества на эмоциональной основе. Есть этот момент - есть успех; нет его - нет успеха.⁴¹

Konstnärliga teatern drog naturalismen till sin yttersta kant under en period, då man t. o. m. ibland använde sig av personer som inte var skådespelare för att uppnå mesta möjliga äkthet på scenen. Vad består skådespelarkonsten i när en man går omkring på scenen som sig själv, frågar Meyerhold. Publiken vill se skådespelari och skicklighet men blir serverad antingen någon som imiterar livet eller livet självt.⁴²

⁴⁰ Mejerchol'd, *O Teatre*, Balagan (1912 g.), pp. 147-150

⁴¹ Ibid., p. 157

⁴² Ibid., p. 157



Meyerhold och hans alter ego "Doktor Dapertutto".
 Porträtt av Boris Dimitrijevitj Grigorjev.

5.3. Dom intermedij – Doktor

Dapertutto

Under perioden på de kejserliga teatrarna gjorde Meyerhold flera experimentella sidoprojekt, oftast under pseudonymen "Doktor Dapertutto" för att inte generera sin arbetsgivare. Han började alltmer intressera sig för folkliga underhållningsformer.

Dom intermedij öppnade 1910 och var en slags studio och teater som omfattade sökande skådespelare, kompositörer, konstnärer och regissörer, bland dem Meyerhold.⁴³

I det här sammanhanget gjorde han ett eget försök i genren "religiös komedi" med Pedro Calderóns

Hängivenhet till korset, 1910. Han lät sig inspireras av de spanska kringvandrande gycklarna på 1600-talet och pjäsen blev startpunkten för Meyerholds intresse för och studier av äldre teaterformer. Det skulle leda till att han började arbeta med Commedia dell'Arte som han började utforska i föreställningen *Colombinas sjal*, en pantomim av Arthur Schnitzler. Ensemblen arbetade med några typiska drag från Commedia dell'Arte, förutom att många av karaktärerna var hämtade därifrån; sidorepliker riktade mot publiken, entréer och sortier från publikplatserna. Skådespelarna underställdes helt en dansrytm. Det var ett försök att modernisera Commedia dell'Arte genom att skruva den åt ett annat håll, mot grotesken

Meyerhold var den förste i den moderna teatern som införde att skådespelarna gick ut bland publiken. I *Den förvandlade prinsen* planterades skådespelare i publiken och försökte involvera åskådarna i spelet genom att delta i det och interagera med andra skådespelare på scenen. Det var en teknik som Meyerhold skulle utnyttja till

⁴³ Mejerchol'd, *O Teatre*, Balagan (1912 g.), p. 130

fullo efter revolutionen.

5.4. Commedia dell'Arte och maskspel

De närmaste fem åren efter brytningen med Komissarzjevskaja hade Meyerholds scenkonst gått från det tunga, långsamma, statylika till det dynamiska, lätta och intensivt expressiva. Tempot var högt och i komedierna interagerade skådespelarna fritt och djärvt med publiken.

I *Harlekin äktenskapsmäklaren* gjorde Meyerhold ett försök att återuppväcka Commedia dell'Artes grundläggande traditioner i deras renaste och mest oförvanskade form och använde därför traditionella metoder som han hittade genom att studera gamla scenarier. Handlingen avbröts av s. k *lazzi*, som antingen var improviserade eller repeterade i förväg. Överhuvudtaget uppmuntrades skådespelarna att improvisera.

Meyerhold var inte intresserad av en museal återgivning av en tidigare teaterform, han strävade efter en moderniserad Commedia dell'Arte och provade olika sätt att framföra pjäsen. Han använder ordet "mask", men det handlar inte om exempelvis Commedia dell'Artes halvmasker, utan snarare om den skådespelarteknik som maskspelet för med sig. *Harlekin äktenskapsmäklaren* gavs tre gånger framför publik; första gången restaurerades formen så nära traditionen som möjligt, andra gången gjordes en djärv nytolkning utan att ta hänsyn till traditionen och med icketraditionella kostymer, den tredje föreställningen var mer esteticerad, karaktärerna bar frackar, långklänningar och smoking och använde bara vissa attribut från Commedia dell'Arte.⁴⁴

Rudnitskij skriver att maskspelet med dess enkelhet och "orörlighet", med "ett enda lakoniskt uttryck" under hela pjäsen var en direkt motsats till psykologins pretentioner att visa förfining och förändring i själen.⁴⁵

Jag kan hålla med Rudnitskij om att maskspel är en motsats till psykologi men masken är ingalunda fattig på uttryck eller orörlig. Den förmår att vara både förfinad och visa förändringar i själen, t. o. m när skådespelaren bär en konkret, existerande mask. I spelet med en mask som har ett "statiskt" uttryck eller inget uttryck alls, en s.k. nollmask, så är meningen att maskens uttryck skall förändras i åskådarens fantasi.

⁴⁴ Mejerchol'd, *O Teatre*, Režisserskie raboty 1905-1912, pp. 200-202

⁴⁵ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 151

Det gör den genom att alla emotioner och uttryck flyttas ned i kroppen. I åskådarens ögon förvandlas då maskens uttryck beroende på vad kroppen förmedlar. Masken tycks le, vara hotfull o. s. v. Kroppens uttryck är mer äkta än ansiktets. Inom den s.k. fysiska teatern är just invanda ansiktsuttryck något man arbetar väldigt intensivt på att "skala bort" från skådespelareleven. Amatören spelar mycket med ansiktet. Dessa ansiktsuttryck är oftast bara invanda grimascher som vi iklär oss för att dölja våra verkliga känslor och reaktioner, snarare än att avslöja dem. Det gäller både på scenen och i det verkliga livet, vilket moderna experter på kroppsspråk kan intyga, ansiktsuttrycket kan ljuga men kroppen talar sanning. Att ta på sig en mask kan därför i praktiken innebära att man i själva verket tar av sig sin verkliga mask därför att kroppsspråket blir tydligt. Meyerhold uttrycker det bra själv, skådespelaren styr maskens uttryck:

Актер, владея искусством жеста и движений (вот в чем его сила!), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол.⁴⁶

На лице актера - мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой.⁴⁷

Rudnitskij för ett något motsägelsefullt resonemang om "det yttre" och "det inre" i Meyerholds system. Han citerar teaterkritikern Tatjana Batjelis som beskriver skillnaden mellan Meyerhold och Stanislavskij som skillnaden mellan själ och kropp, etik och estetik, sanning och fiktion. Rudnitskij konstaterar dock sedan att för Meyerhold uppstår den emotionella upplevelsen av sig själv som ett resultat av ett väl utarbetat skådespelarpartitur, under förutsättning att det utförs av en begåvad konstnär. Han citerar Meyerhold från en intervju 1913:

Известно, что знаменитый Коклен в своей работе над ролями шел от внешности — но разве же он не переживал их? Разница здесь только в методе, только в манере изучения роли. По существу же, талант всегда глубоко

⁴⁶ Mejerchol'd, *O Teatre*, Balagan (1912 g.), p. 158

⁴⁷ Ibid., pp 159-60

переживает роль, бездарность только представляет.

Rudnitskij menar ändå att Meyerhold under en lång tid bara utvecklade den externa tekniken och försummade den interna.⁴⁸

Jag finner Meyerholds egen förklaring att arbeta med formen först som fullständigt klar, som ett medvetet val och inte ett resultat av en "försummelse". Det inre lämnade han till skådespelaren att fylla, ett inre som också var färgat av det yttre.

Jag kan heller inte se någon motsättning mellan de par som Batjelis radar upp. Meyerhold negligerade varken själ, etik eller sanning. Den enda egentliga skillnaden ligger i det psykologiska respektive det ickepsykologiska förhållningssättet, men den skillnaden är nog så viktig.

5.5. Den andra Teaterstudion

Meyerhold återupptog sitt pedagogiska arbete 1913 i en egen studio vars aktiviteter finns beskrivna i en tidskrift som gavs ut samtidigt, *Kärleken till de tre apelsinerna – Doktor Dapertuttos journal*. Här hade han möjlighet att studera Commedia dell'Arte och olika orientaliska teaterformer i grunden. Här började han också att arbeta med de etyder, "Skjuta med bågen", "Jakten" e. t. c, som senare skulle utgöra grunden för Biomekaniken.

Studion undervisade bl. a i rörelse, Commedia dell'Arte och andra historiska, teatrala teaterformer, inte för att imitera dem utan för att dra nytta av och integrera den kunskap som finns att hämta från dem.

I Meyerholds studio var träning av kroppen och utvecklandet av en plastisk expressivitet de viktigaste elementen. Skådespelaren skulle arbeta med *begränsningar* för att få full frihet att improvisera. Idealet var att utveckla en skådespelare som blev virtuos och som var kapabel att göra vad som helst som krävdes på scen. Helt i linje med Meyerholds skådespelarkult var det viktigt att bli en *mästare*. Egentligen det enda viktiga. När rampljus, text, kostymer, kulisser och salong saknas och scenen är vilken plats som helst som skådespelaren kan hitta och konstruera åt sig, då står skådespelaren ensam med sin skicklighet och då är teatern äntligen teater.⁴⁹ Allting skulle förfinas till perfektion och reflexerna automatiseras. Den här idén kommer

⁴⁸ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 171

⁴⁹ Mejerchol'd, *Ljubov' k' trem apel'sinam*, 1914, nr 2, p. 63

senare att i samband med Biomekaniken att uttryckas med vetenskapliga termer.

I studiprogrammet⁵⁰ för 1916-1917 införde Meyerhold en rad olika fysiska övningar, förutom de mer klassiska som fäktning och dans så föreslog han eleverna att ägna sig åt tennis, diskus och t. o. m segling. Återigen ser man ideal som senare skulle integreras i Biomekaniken.

Värt att notera är att studion också hade ett mycket omfattande *teoretiskt* program. Det är tydligt att Meyerhold ville ha elever som kunde tänka. De förväntades läsa och kunna analysera de stora dramatikerna och lära sig allt om teaterhistorien, både samtida och dåtida. En rad kända dramatiker, teaterteoretiker och teaterformer listas i programmet med ett talande, och något förvånande ändå, undantag; Tjechov och Konstnärliga teatern som ju varit Meyerholds egna första läromästare.

I inträdesproven måste de sökande visa prov på bl. a musikalitet, antingen som musikanter eller sångare, fysisk färdighet och smidighet, klar diktion, kännedom om verslära och kunskaper i teaterhistoria.

En fin detalj är att de elever som led av "patologisk blyghet" kunde få slippa inträdesprovet och istället göra en provmånad. Intressant att notera är att eleverna måste genomgå regelbundna tester, som innebar successiv utslagning av de som inte höll måttet.

6. Revolution inom teatern eller teatern som revolution

Oktoberrevolutionen öppnade helt nya möjligheter för Meyerhold. Nu rådde plötsligt ett klimat, i vilket det fanns en vilja att bryta ned den gamla kulturen och sätta gamla estetiska värderingar i tvivel. De gamla teaternas regissörer var oroliga för deras konsts öde och hade ingen lust att anpassa sig så snabbt till nya politiska slagord. Meyerhold däremot förespråkade en omedelbar förnyelse och politisering av repertoaren på institutionsteatern där han fortfarande arbetade. Han ville ha en sant folkslag teater och efter revolutionen såg han möjligheten till att en sådan teater skulle kunna uppstå på riktigt. Revolutionens teater skulle och måste tala den folkslagarsens språk. Teatern skulle föras nära revolutionen som hade frigjort den folkslagars massans

⁵⁰ Meyerhold, Ljubov' k' trem apel'sinam, 1916, nr 2-3, pp. 144-148

energi, på så sätt skulle gatuteaterns ursprungliga form automatiskt uppstå.

När Meyerhold blev chef för Teaterdepartementet proklamerade han programmet "Oktober i teatern" och satte genast igång med en total omorganisering av landets teaterliv. Lunatjarskij⁵¹ stoppade honom dock från att ta kontroll över de gamla institutionerna och dessa kunde fortsätta ungefär i samma stil som tidigare.⁵²

Ett år efter oktoberrevolutionen satte Meyerhold upp den första revolutionära föreställningen. i Ryssland, *Buffamysteriet* av Majakovskij. Det var en slags propagandakarneval med rötter i forna gatuspektakel, men ändå modernt och nytt. Skådespelarna på Alexandrinskijteatern blev förfärade vid genomläsningen av manus, men Meyerhold var överförtjust och nya skådespelare hittades genom annonsering i tidningarna. När man valt ut skådespelare var det bara en månad kvar till premiären.

Rudnitskij menar att teatern "cirkusfierades" i *Buffamysteriet*. Skådespelarna blev clowner och akrobater och nu var de s. k maskerna befriade från vad Rudnitskij kallar "bördan av symbolism (*Маски освободились от груза символизма*), romantik, retrospektion och esteticerande". De tjänade en lättisam och distinkt politisk satir.⁵³

Meyerhold bildade *Teater RSFSR nr. 1* och fick den forna Zonteatern⁵⁴ som sin scen. Den har beskrivits som en mycket nedgången teaterlokal där var och en kunde känna sig som sin egen herre. Det var som om den revolutionära gatan brutit in på teatern. Meyerhold slängde ut de gamla dekorationerna, gjorde scenen ren och tog fram byggnadens tegelvägg. Rampljusen togs bort och scenen sammanlänkades med auditoriet via scenens brädor. Korridorernas väggar fylldes med affischer, slagord och teckningar.

Proletkult var en paraplyorganisation som bildades 1917 för skapandet av en ny proletär kultur och konst. Dess medlemmar ville utarbeta nya former av konst och utbildning som skulle uttrycka arbetarklassens själ. Meyerhold delade Proletkults drömmar även om han var mycket kritisk mot deras praktik. Han såg helt enkelt ingen

⁵¹ Anatolij Lunatjarskij var folkkommissarie, som var den revolutionära titeln för minister, för undervisningsväsendet.

⁵² Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 235

⁵³ Ibid., p. 230

⁵⁴ Här hade man förut spelat "lättare stycken".



Zachar Darevskij i *Gryningen* 1920.

grund i verkligheten för Proletkults koncept som innehöll uppfinningar av nya, okända former av kultur och konst. Ju mer filosofiska Proletkults teoretiker blev, desto längre från verkligheten kom de och Meyerhold var ju trots allt tvungen att sätta upp föreställningar på riktigt. Propagandapjäsernas primitiva, elementära och linjära natur skrämde bort honom. Samtidigt stod han inför uppgiften att skapa nya scenuttryck för att ge uttryck åt revolutionens anda och ett sådant försök gjordes med Teater RSFSR nr. 1 första uppsättning *Gryningen* 1920.⁵⁵ Meyerhold ville utesluta pauser,

spelet skulle vara lätt, glädjefullt och engagera publiken i pjäsen och i den kollektiva processen när föreställningen skapades. Teatern skulle spela i två extrema genrer, revolutionär tragedi och revolutionärt gyckelspel. Skådespelarna uppträdde utan smink. De talade med hesa röster och gestikulerade som på ett politiskt möte. Flygblad kastades ut över publiken med jämna intervaller, skådespelare var utplacerade i salongen, som var fullt upplyst, för att reagera aktivt på det som hände på scenen och vara exempel för resten av publiken att följa. På slutet sjöng skådespelare och publik *Internationalen* tillsammans.⁵⁶ Hela föreställningen beskrivs som strikt asketisk, militärisk och butter. Rudnitskij skriver att detta kom i konflikt med skådespelarnas melodramatiska repliker. Bara undantagsvis lyckades man uppnå den eftersträlvade kontakten med publiken. Det gjordes många misstag med skådespeleriet; dåligt tajmade entréer, förvirring i replikskiftet, stressat spel och brist

⁵⁵ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Č. 2, 1917-1939, K postanovke "Zor" v pervom teatre RSFSR (1920 g.) p. 14

⁵⁶ Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, pp. 239-241

på exakthet i rörelserna. Rudnitskij tillskriver detta "det nya instabilitet", en föreställning som osäkert försöker hitta sin form. Efter beskrivningen skulle jag vilja påstå att huvudproblemet var att Meyerhold och hans skådespelare vid denna tid var mer intresserade av att göra revolution än av teater. Det fanns inte tid att fila på detaljer. Syftet med föreställningarna var propaganda. Dock var föreställningen en succé och spelades för fulla hus ett hundratal gånger.

I den andra versionen av *Buffamysteriet* förstärktes elementen av karneval och cirkus. I tredje akten hade man ett helt cirkusnummer med en populär cirkusartist, Vitalij Lazarenko. Ett något populistiskt grepp, men jag är inte säker på att Meyerhold själv, under de här åren, skulle haft något emot den beteckningen. Många av rollerna sägs ha blivit framförda med briljans, pjäsen var t. ex Igor Ilinskijs första stora framgång. *Buffamysteriet* gjorde ett enormt intryck. Det var en föreställning som var lätt att förstå och med mycket energi. Publiken fick enkäter där de kunde fylla i sina reaktioner. Man förklarade i programmet i förväg att det var tillåtet att gå in medan spelet pågick. Både applåder och visslingar var tillåtna, man strävade efter att bryta ned alla barriärer mellan skådespelare och åskådare. Rudnitskij citerar Beskin som uppskattande beskriver hur skådespelarna, fortfarande i sina kostymer, minglar med publiken efter föreställningen, här finns inget "konstens mysterium", här är den nya proletära konsten.⁵⁷

Samtidigt med premiärerna av *Gryningen* och *Buffamysteriet* fördes en intensiv debatt där man talade om "inbördeskrig i teatern", men den här typen av propagandakonst förlorade sin mening när inbördeskriget tog slut.

När NEP infördes 1921 blev teaterlivet satt under lönsamhetskrav vilket ledde till att Teater R.S.F.S.R. nr. 1 var tvungen att lägga ned verksamheten. I februari 1921 förlorade Meyerhold också sin plats som chef för Teaterdepartementet. Lunatjarskij menade att "futurismen", som han kallade det, inte kunde leverera dramatik utan bara plakat och möten, men nu hade revolutionen varit segerrik och blivit starkare och "övergått till uppbyggnad".⁵⁸

Meyerhold blev tvungen att återvända till studion. Här arbetade han med en enda

⁵⁷ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 251

⁵⁸ *Ibid.*, p. 253

ganska sluten grupp av studenter och medarbetare, bland dem Sergej Eisenstein. Det är viktigt att notera att de skådespelare och andra artister som arbetade med Meyerhold alla var engagerade i saken. Det fanns inga pengar att hämta och recensionerna var ofta elaka, men de delade både Meyerholds teatervision och ideologi. Det innebar att det motstånd som Meyerhold fått kämpa mot hittills inte längre fanns och experimenten kunde dras så långt förmåga och budget räckte.

6.1. Förnyad kritik mot naturalismen

Meyerholds tal och artiklar var ofta demagogiska. Han hade en väldigt kritisk ton mot sina motståndare. Nu saltar han dem dessutom med marxistisk retorik. I en av sina artiklar 1921 går han åter till hårt angrepp mot Konstnärliga teatern och kallar dess metod hysterisk, antiteatral och banal. Den psykologiska naturalismen har ett dåligt inflytande på bönder, arbetare och soldater, menar han. Mot detta sätter Meyerhold den sanna improvisationens metod, som förenar alla folks och alla tiders teaterkulturer. Man bör särskilt förfina skådespelarens enda verktyg – kroppen. Det är värt att notera att Meyerhold alltid undantar Stanislavskij från kritiken under hans många angrepp mot Konstnärliga teatern. Han menar att Stanislavskij själv inte tror på Konstnärliga teaterns system, utan det har tvingats på honom av teaterns ledning.⁵⁹

Rudnitskij tolkar Meyerholds inställning som att sökandet efter en sann inre upplevelse sattes i skarp kontrast mot sökandet efter verbal och plastisk expressivitet. Rudnitskij sätter därmed, i praktiken, likhetstecken mellan sanning och psykologi, men Meyerhold angriper ingenstans sökandet efter sanningen.

Rudnitskij avvisar också, förmodligen helt riktigt, att Stanislavskijs system var något som hade tvingats på honom.⁶⁰

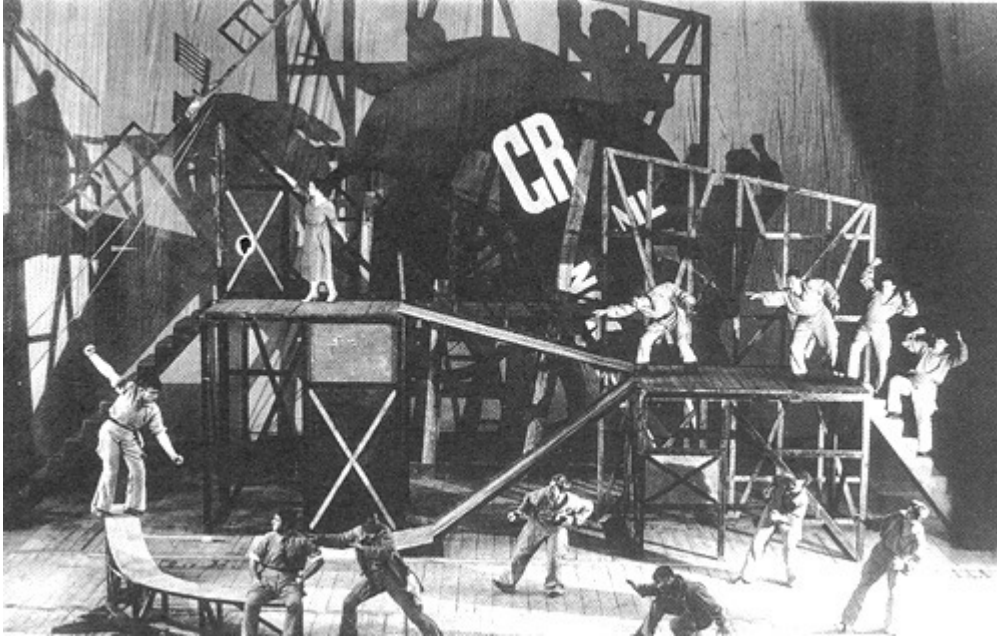
6.2 Konstruktivism och Biomekanik

Meyerhold utarbetade ett koncept för en konstruktivistisk föreställning efter att han hade besökt en utställning hösten 1921 med Moskvas konstruktivister som var betitlad 5X5=25. Konstruktivismen i teatern betydde framförallt att scenografin befriades från

⁵⁹ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č. 2, 1917-1939* Teatral'nye listiki. II. Odinočestvo Stanislavskovo, pp. 27-30

⁶⁰ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 257

problemet med vad den skulle representera. Konstruktionen hade inget symbolvärde. Den var bara praktisk. Den skulle organisera scenutrymmet och skapa en arbetsplats åt skådespelarna.

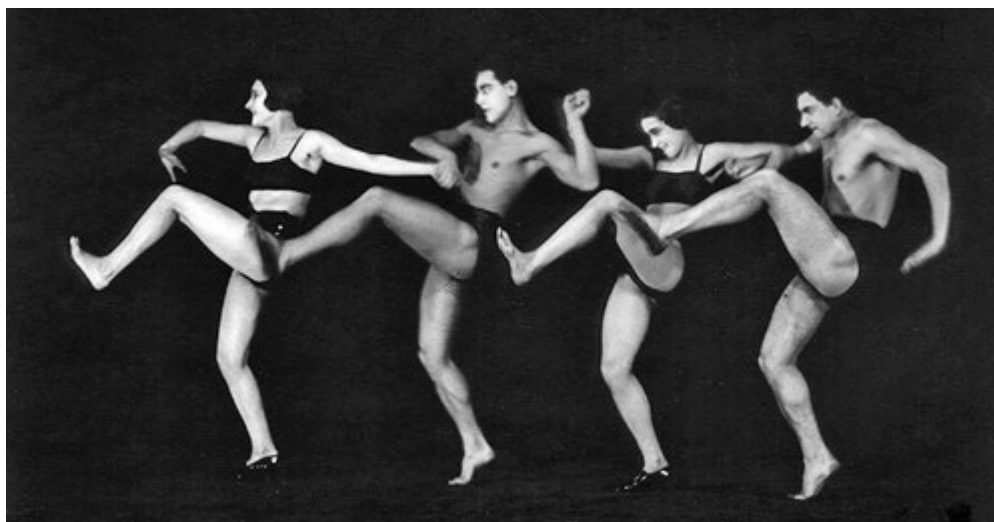


Den storsinte bedragne äkta mannen, 1922

Zonteatern öppnade igen 1922 med det nya namnet "Skådespelarens teater" och till föreställningen *Den storsinte bedragne äkta mannen*, 1922 konstruerade Ljubov Popova en stor maskin med flera små stegar, plattformar och hjul. Alla dekorationer togs bort från scenen och skådespelarna var klädda i blå overaller. Allt var en förberedelse för att föra ut teatern ur teaterbyggnaden och man föreställde sig att den nära framtidens teater skulle ha dekorationer som påminde om industrin; järn, sten etc. Rudnitskij menar att Meyerhold anammade konstruktivismen för att skådespelarna skulle få en praktisk scenografi att arbeta med. Konstruktivisterna själva romantiserade, nästan gudomligförklarade maskinen och Rudnitskij för ett intressant resonemang om varför man hade denna fascination som han menar snarare i praktiken blev ett hinder för skådespelarna. I ett land som saknade allt detta i realiteten; cement, betong, järn och glas representerade konstruktivisternas scenmaskineri en framtid med en teknologi som skulle befria landet från fattigdom i en mekaniserad, elektrifierad och organiserad socialism.⁶¹

⁶¹ Rudnitskij, *Režissör Mejerchol'd*, pp 263-265

6.3. Biomekaniken



Skådespelarnas konst består i att skapa plastiska former i rummet. Därför måste denne äga förmågan att utnyttja uttryckspotentialen hos kroppen korrekt. Det betyder att vägen till gestaltning och känsla inte ska börja med upplevelse, inte med att söka efter rollens mening, inte med att försöka assimilera fenomenets psykologiska essens, kort sagt inte inifrån utan utifrån. Det måste börja med rörelse, genom att studera kroppens mekanik. Det betyder en skådespelare vars kropp är perfekt tränad, som besitter en rytmisk musikalitet och utvecklade reflexer; En skådespelare vars naturliga talanger har blivit utvecklade genom systematisk träning.⁶²

Meyerhold var intresserad av det inre livet. Han menade bara att vägen dit gick via kroppens exakta uttryck. Gestaltningen skulle börja med kroppen, men den skulle inte sluta där. Han hoppades att biomekaniken skulle bli ett led i att utveckla en monumental-heroisk sovjetisk stil och börjar förespråka ett vetenskapligt förhållningssätt till teatern. Biomekaniken skulle utforska inte bara skådespelarens konst utan också en människa som är organiserad efter mekaniska principer och som ska passa in i ett framtida mekaniserat liv.⁶³ Det var helt i linje med en begynnande sovjetisk vetenskapskult och också en annan populär idé för tiden, som hänger samman med det nämligen *avståndstagandet* från konsten. Meyerhold och andra tänkte sig att teatern skulle tjäna arbetarklassen och vara en skola som skulle ge

⁶² Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 266

⁶³ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Č. 2, 1917-1939, Otzyv o knige Tairova "Zapiski režissera" (1921-1922 gg.) pp. 32-36

publiken lektioner i rationell rörelse. Målet var att arbetet i det socialistiska samhället skulle göras så produktivt och enkelt som möjligt.⁶⁴ Biomekaniken baserades, åtminstone i teorin, på data från studier av den mänskliga organismen. Den moderna människan skall studera sin egen konstruktion och förbättra den. Tekniken strävar efter en maximal precision i rörelsen. Principen motsvaras i industrin av taylorismen.⁶⁵

Den ideologiska barlasten hindrade inte att Biomekaniken för teatern blev en mycket effektiv metod för skådespelarträning. Etyderna som utvecklades är bara skenbart enkla, just p. g. a. sin avskalade form kräver de mycket koncentration och en insats av en stark dos energi från utföraren. Dåligt utförda biomekaniska etyder ser mest komiska ut. Biomekaniken lade stor vikt vid skådespelarens rytm och tempo. Den krävde en musikalisk organisation av rollens plastiska och verbala gestaltning. Meyerholds observation av en skicklig arbetares rörelsemönster är skarpsinnig och giltig än idag:

Рассматривая работу опытного рабочего, мы отмечаем в его движениях: 1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость. Движения, построенные на этих основаниях, отличаются «дансантизмом», процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства. Зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие.⁶⁶

Stundom blir vetenskapligheten dock komisk när Meyerhold vill införa tayloristiska tidstudier på teatern och menar att skådespelarna inte får ta för lång tid på sig att sminka sig och sätta på sig kostym:

Тейлоризация театра даст возможность в один час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в четыре часа.⁶⁷

⁶⁴ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č. 2, 1917-1939, Akter bydyščego i Biomechanika. Doklad 12 ijunja 1922 goda, pp.397-398*

⁶⁵ Efter amerikanen Frederick Winslow Taylor och som utvecklade ett system, *Time and Motion*, för högre effektivitet hos industriarbetare.

⁶⁶ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č. 2, 1917-1939, Akter bydyščego i Biomechanika. Doklad 12 ijunja 1922 goda, p.397*

⁶⁷ Ibid., p. 398

Intressant är att Meyerhold under perioden framförde i stort sett samma teorier som han utvecklat långt tidigare. Han klädde dem bara i vetenskapliga, pragmatiska och materialistiska termer. Förr hade han presenterat och motiverat sina teorier på helt andra sätt, stundom t. o. m i termer av mystik. Dessa två sätt är inte nödvändigtvis att anses som varandras absoluta motsatser, men det var de definitivt i Sovjetunionen och Meyerhold skulle så småningom bli angripen p. g. a sin tidigare verksamhet. Både Gladkov och i viss mån Rudnitskij försöker "rentvå" Meyerhold från att någonsin varit intresserad av mysticism. Dock torde det var svårt att misstolka vissa uttalanden från Meyerholds symbolistiska period:

*Искусство Метерлинка здорово и живоительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма.*⁶⁸

Biomekaniken skulle förbereda skådespelarna för den nya komplexa teater Meyerhold strävade efter där skådespelarna skulle kunna göra nästan vad som helst. Han fick kritik för att den ledde till en underskattning av skådespelarens psykiska apparat, något Meyerhold, som vi sett flera gånger tidigare, kategoriskt avvisade. Han menade att den psykiska apparaten var i rörelse på samma sätt som rörelsen i Biomekaniken. Rudnitskij skriver att Meyerholds invändningar var baserade på att förfinade och fastställda externa former "antyder" den önskvärda känslan, orsakar en upplevelse. Meyerhold uttryckte det som att denna upplevelse uppkommer "lika lätt och övertygande som när en boll som blivit kastad upp i luften faller till marken."⁶⁹ Varför övertygande? För att kroppen inte ljugar. En väl utförd rörelse producerar en sann känsla därför att vi besitter ett kroppsminne. I stället för att försöka komma fram till sanningen genom tankeprocessen, som inte sällan har en tendens att ljuga eller silas genom fördomar, kan kroppen lära oss vad som är sant, överraska skådespelaren.

Biomekaniken utvecklades, blev alltmer elastisk och rymde en större kapacitet. Rudnitskij citerar Igor Iljinskij som menar att man inte får förväxla Biomekaniken med akrobatik. Den är heller inte bara en serie scentekniker utan den innehåller mycket mer, bl. a skådespelarens känslor och empati med rollkaraktärens

⁶⁸ Mejerchol'd, O Teatre, Pervye popytki sozdanija uslovnovo teatra p. 41

⁶⁹ Rudnickij, Režisser Mejerchol'd, p. 266

upplevelser:

Мало кто знает, что биомеханическая система игры, начиная с ряда приемов, заключающихся в умении распорядиться своим телом на сценической площадке наиболее выгодным и правильным образом, доходит до сложнейших проблем актерской техники, проблем координации движения, слова, умения распорядиться своими эмоциями, своей актерской возбудимостью. Эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера творческим переживаниям своего героя — это тоже один из основных элементов сложной биомеханической системы.⁷⁰

Rudnitskij menar att Biomekaniken tränade en speciell typ av skådespelare, som kände sig obekväma i kostym och frack, men bekväma i overaller och att de agerade som om de bar overaller oavsett pjäs och kostym.⁷¹ Det är oklart hur Rudnitskij har kommit fram till sin slutsats. Det stämmer säkert att Meyerholds skådespelare var betydligt mer fysiskt aktiva när de bar frack än vad de flesta naturalistiska skådespelare var i samma klädesplagg, men att en skådespelare kan göra en baklängessaltomortal innebär inte att han är obekväm när han *inte* gör det. Tvärtom kan skådespelaren uppnå frihet just genom begränsningar. Det kan ta sig uttryck i att t. ex hålla sin kropp i en obekväm position eller att ha en kostym som begränsar rörelsen och sedan utforska gränserna för karaktärens rörelsemönster utifrån det och på så sätt "få hjälp" med karaktärsbygget. Det kan också motverka ett naturalistiskt och energilöst spel. Meyerhold kallade den principen *självbegränsning*, (*самоограничение*). Tanken är att självbegränsningen i kombination med improvisation är de två huvudsakliga elementen i skådespelarens arbete. Utan självbegränsning finns ingen skådespelarskicklighet.⁷²

I och med *Den storsinte bedragne äkta mannen* fick Biomekaniken sin första publik, även om föreställningen också innehöll mycket Commedia dell'Arte mitt i all

⁷⁰ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 267

⁷¹ Ibid., p. 268

⁷² Gladkov, *Mejerchol'd, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom* p. 300



modernism. I samtal med Gladkov⁷³ senare menade Meyerhold att meningen med biomekaniken var att undvika att skådespelarträningen bara blev en fråga om gymnastik eller en estetisk variation på gymnastik. Han ville också förhindra att den blev affekterad plastisk eller "sötsliskig barfotadans a la Duncan", (*слащавым босоножьем а-ля Дункан*).⁷⁴ Pjäsen blev en stor succé men saknade inte kritiker. En av dem var Lunatjarskij som fann pjäsen vulgär, det var som om någon hade "spottat på min själ".⁷⁵ Meyerhold gick till skarp motattack och menade att Lunatjarskij var personligen ansvarig för alla pjäser som appellerar till den borgerliga åskådarens dåliga instinkter. På den här tiden betydde den här typen av skarpa attacker fortfarande inte så mycket. De innebar inget konkret hot.

Nästa uppsättning hade också ett starkt propagandistiskt syfte, (Meyerhold började kalla sin trupp "Skådespelartribunalen"). *Tarelkins död* var en del av en rörelse – "excentrismen", (*эксцентризм*), som var populär i Ryssland/Sovjetunionen på tjugotalet. I *Tarelkins död* var den konstruktivistiska scenografin inte en enda enhet utan delade separata enheter placerade på det tomma scengolvet. Skådespelarna slog varandra med klubbor, sköt med pistol, hällde vatten över varandra och brottades med möblemanget, som också rörde sig, hoppade, spratt till och sköt (!). Män spelade kvinnor och kvinnor män.

Även *Jordens slut* hade en konstruktivistisk scenografi. Den var en orgie i modern teknologi. Motorcyklar och bilar kom körandes genom publiken och upp på

⁷³ Gladkov, *Mejerchol'd, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom*, p. 300

⁷⁴ Första gången Meyerhold såg Isadora Duncan dansa 1908 blev han dock "rörd till tårar".

⁷⁵ Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 272

scenen, till publikens förtjusning.

6.4 NEP och politisk revy

NEP-tiden skapade problem för Meyerholds teater och för många andra teatrar som var tvungna att ändra inriktning. Publiken var inte längre intresserad av plakatteater. Många av Meyerholds kollegor började med varieté. Meyerholds elev Eisenstein föreslog istället att teatern skulle närma sig cirkusen och satte upp en riktig cirkusföreställning, men sedan lämnade han teatern helt för filmen. För att överleva var teatrarna alltså tvungna att övergå till underhållning, men det ville inte Meyerhold.

En av de saker som karaktäriserade NEP-tiden var introducerandet av västerländsk konst och mode; foxtrot och tango, kvinnor klippte håret kort och utländska artister började komma på turné. Samtidigt betraktades allt västerländskt som bourgeois. Pjäsen *Ge oss Europa* visade kontrasten mellan en hälsosam, sportig anda, fysisk kultur och militärmarscher å ena sidan och den västerländska foxtrotens estetik och tangons smäktande långsamhet, mot förfallet i allmänhet å den andra. I den här föreställningen började Meyerholds teater röra sig från konstruktivismen och till politisk revy med musik och dans. Man framförde en akrobatisk polka, man spelade fotboll i föreställningen, man visade biomekaniska övningar och riktiga matrosers marscherade till tonerna av dragspel. Liksom i *Jordens slut* försvann skådespelarna i dynamiken.⁷⁶ Dessutom är det tveksamt om man alls lyckades med föreställningens syfte eftersom publiken visade sig tycka om den dekadenta jazzen.

I *Skogen* delade Meyerhold upp pjäsen i 33 episoder, sedan blandades de så att de förlorade sambandet med varandra. Varje episod kunde i teorin visas separat, den var ett distinkt "nummer" som hade sin egen början, höjdpunkt och upplösning. Rekvisitan hade en särskild betydelse. Pjäsen kretsade kring spel med objekt. Scenen var organiserad som ett system med rörliga objekt runt skådespelaren som använde dem för att framföra små mimsener. Det var var både större objekt som bord, bänkar, piano, speglar, gungor och mindre objekt som fiskespö, tekanna, en näsduk o. s. v. Skådespelaren skapade allting runt objektet, t. ex linan och fisken till fiskespöet. På så sätt stärktes produktionens gatuteater / karnevalatmosfär.

I *Ljulsjön* var tempot extremt högt och många beskrev föreställningen som

⁷⁶ Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 285

liknande ett filmmontage med flimrande bildrutor.

I *Läraren Bubus* experimenterade Meyerhold med s. k. *preagerande*. Det gick ut på att skådespelarna gestaltade varenda replik plastiskt innan den uttalades, något Meyerhold prövat tidigare under den period han sysslade med pantomim. I praktiken innebar det att pjäsen s. a. s. spelades två gånger, vilket naturligtvis saktade ned tempot och inte förefaller ha varit särskilt lyckat. Meyerhold försvarade preagerandet, som han kallade för ett "propagandavapen för skådespelartribunen". Han ville tvinga åskådaren att uppfatta spelet på det sätt som skådespelartribunen bestämt. Rudnitskij har här en intressant infallsvinkel. Han ser det som en motpol till Konstnärliga teaterns undertext. Istället presenterade preagerandet en *kontratext* och var ett försök att gå in i psykologin utifrån. Istället för att reinkarnera rollen så alienerade sig skådespelaren från rollen. Han menar också att vad det gäller teaterns utveckling innebar *Läraren Bubus* utan tvivel ett steg tillbaka för Meyerhold. Den var bl. a. "andligt tunn och överestetiserad".⁷⁷

I *Mandatet* var spelet groteskt och oroligt med mycket clowneri. Föreställningen hade en nervös rytm med spelet i staccato. Ett system för rörlig mim utvecklades, både för individer och grupper. Abrupta sekvenser av stillastående och tysta poser och mimsektioner alternerades med rörelse och repliker. Rudnitskij skriver att "den sociala masken" hade gjort alla lika, men att Meyerhold i *Mandatet* ledde sina skådespelare till en psykologi som stundom var ganska förfinad. Han medger att Meyerhold själv aldrig gjorde några uttalanden om saken men anser att pjäsen visade ett klart intresse för individuell psykologi. Han kallar det t. o. m. en "rörelse mot realismen". Rudnitskij menar att utvecklandet av clowntekniken öppnade dörren för en "frisk sanning" om de moderna tiderna och på så sätt beredde väg för en förnyad form av scenrealism. Han menar att de samtida kritikerna gjorde misstaget att inte förstå att det var scenrealism Meyerhold sysslade med utan de var förtrollade av begreppet "sociala masker".⁷⁸ På liknande sätt beskriver han uppsättningen *Ryt Kina*, som han kallar en "form av realism". Han beskriver den som ett slagfält mellan propagandateater och vad Rudnitskij kallar "livets teater", mellan de sociala

⁷⁷ Rudnitskij, *Režisser Meyerhold*, p. 331

⁷⁸ *Ibid.*, p. 336-337

maskernas teater och de konkreta levande mänskliga gestaltningarnas teater.⁷⁹ Längre fram skriver han att den lilla grupp med klassiska pjäser som Meyerhold satte upp mellan 1933 och 1935 är intressanta bl. a på grund av deras "extremt intensiva psykologi".⁸⁰ Förutom ovanstående tolkar han bl. a att Meyerhold i samtal med Gladkov talar varmt om t. ex Komissarzjevskaja och Michail Tjechov som ett intresse för en ny *annan sorts* skådespelare. Här gör Rudnitskij en ganska radikal tolkning men hans exempel övertygar inte. Han hittar som sagt inga belägg för en rörelse mot psykologi i Meyerholds egna uttalanden och skrifter och som vi sett uppskattade Meyerhold alltid goda skådespelare, oavsett vilken tradition de skolats i.⁸¹ Observera att i det här sammanhanget syftar psykologi på vad Meyerhold skulle ha kallat "imitation av livet på teatern" på individnivå. Det har alltså inget att göra med "äka känslor" och liknande.



Erast Garin och Zinaida Reich i *Revisorn* 1926.

I *Revisorn* 1926 lånade Meyerhold element från filmen, bl. a *när bilden* som huvudscenerna skulle visas i. Truppen hade också studerat ledande filmskådespelares

⁷⁹ Rudnitskij, p. 346 *Спектакль «Рычи, Китай!» оказался полем выразительной битвы между театром агитационным и театром жизненным, между театром «социальной маски» и театром конкретных, живых человеческих образов.*

⁸⁰ Ibid., p. 448

⁸¹ Ibid., p. 450

teknik. "Närbilderna" gick ut på att en av plattformarna långsamt rullade mot prosceniet i ett dämpat ljus och publiken serverades en frusen bild, en tablå som lystes upp av projektorer och efter en längre paus började allt röra sig. Scenen gjordes liten för att kunna hantera den voluminösa textmassan och göra övergångarna snabbare.

Efter *Revisorn* kom propagandateatern tillbaka. Pinsamt nog, enligt Rudnitskij. Frågan man kan ställa sig är om det egentligen fanns någon motsättning här för Meyerhold. Hans läsning av klassikerna var socialistiskt färgad. Jag kan visserligen delvis hålla med Rudnitskij om att propagandateatern var "onaturlig, pompös och överklig",⁸² men kanske problemet med propagandateatern var själva det revolutionära väckelsesyftet med den, inte experimenterandet med formerna i sig. Dessutom sattes pjäserna upp i en rasande takt och man kan nog dra slutsatsen att Meyerhold gjorde en hel del experimenterande på scenen, inför publik, som annars skulle ha gjorts i studion. Men allt hänger ihop och utan experimenterandet hade han inte nått den kvalitet som han visar i t. ex *Revisorn*. Dessutom får man inte glömma att inte all propagandateater Meyerhold gjorde var dålig. I början var det ju tvärtom riktigt bra.

I *Ve förståndet* var scenkonstruktionen varken en apparat eller en maskin som skådespelaren kunde använda i sitt spel. Konstruktionerna var mest där som en del av föreställningens estetik. Meyerhold avskaffade med andra ord i tysthet konstruktivismen. Kritikerna observerade det och kommenterade att det fanns stegar och broar på scenen som skådespelarna knappast spelade på.⁸³

7. Meyerholds fall

På trettioalet började man bygga en ny teater åt Meyerhold på Triumfalnatorget. Principen för den skulle vara enhet mellan auditorium och scen. Den skulle ha möjlighet att lysa upp publiken med dagsljus genom ett glastak och konstrueras som en amfiteater. Både salongen och scenen skulle vara på marknivå. Tittskåpscenen skulle helt avskaffas och ersättas av en plattform som skär in i salen. Dörrarna till skådespelarnas loger skulle inte döljas för publiken, föreställningens hela process skulle vara öppen. Ridån, ramperna och orkesterdiket avskaffades. I pauserna skulle

⁸² Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 349

⁸³ *Ibid.*, p. 381

publiken gå ut via scenplattformen och inte in i en foajé. Man kan med fog säga att Meyerhold inte planerade för en teater som skulle innehålla psykologisk realism. Han skulle dock aldrig få tillfälle att ta teatern i besittning.

33 *svimningar* 1935 blev den sista Meyerholduppsättning som visades för den allmänna publiken. Den bestod av tre enaktare av Tjechov. Namnet kommer sig av det totala antalet svimningar i pjäsen som fick tjäna som den röda tråden. Varje gång en person svimmade började musiken spela, blåsmusik för män och stråkar för kvinnor. Kollaget var inte helt lyckat och Meyerhold erkände sedan att "Vi var alldeles för fiffiga". Rudnitskij menar att temat med att "spela med objekt" var för linjärt och grovt för Tjechovs komedier.⁸⁴ *Björnen* gjordes som en vaudeville i ett rasande tempo och var den mest lyckade delen. Kanske hade Meyerhold en sentimental bindning till Tjechov från tiden på Konstnärliga teatern då Tjechov hade uppskattat den unge Meyerhold, men Tjechovs pjäser verkar lämpa sig bättre för Stanislavskijs metod än för Meyerholds.

7.1. Anklagelser för formalism

När Meyerhold satte upp *Den sista avgörande*, 1931 började en vitt spridd diskussion om Meyerholds kreativa metod, man menade att den övervärderade formens betydelse. Meyerhold svarade bestämt att Biomekaniken på intet sätt står i motsättning till det inre innehållet i de mänskliga emotionella upplevelserna.⁸⁵

Från och med början av 1936 började pressen publicera allt starkare kritik mot Meyerhold. Termen "meyerholdism" myntades för att beskriva formalism inom teaterområdet. Meyerhold försökte försvara sig genom ett tal som han höll i Leningrad under titeln "Meyerhold mot meyerholdism", men han lyckades inte övertyga och försvarade sig ganska klumpigt. Jag föreställer mig att det var honom ganska motbjudande att hamna i en situation där han tvingades överge vad han stridit så hårt för redan från tiden med Konstnärliga teatern. Han förmådde helt enkelt inte omfatta den socialistiska realismen och göra avbön för sina tidigare ståndpunkter. Meyerhold menade att kampen mot formalismen inte bara fick handla om formen. Man kan inte isolera formen och skilja den från meningen och innehållet i arbetet på scenen. Om en

⁸⁴ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 477

⁸⁵ *Ibid.*, p. 436

artist förlorar formen för sitt arbete slutar det med katastrof.⁸⁶ Säkerligen tyngd av anklagelserna som hade riktats mot honom satte han upp *Natasja* som var ett vardagligt drama. Gladkov beskriver hur Meyerhold under arbetet var oinspirerad och hjälplös, hur "den konstnärliga lögnens gift" spreds sig genom hela föreställningen. Meyerhold erkände att han hade misslyckats och produktionen visades aldrig. I stället gjordes ett försök med Ostrovskijs *Ett liv* som byggde på hans roman *Hur stålet härdades*. Den här gången tänkte Meyerhold inte förråda sig själv. Pjäsen togs dock inte emot nådigt. Den ansågs pessimistisk och blev aldrig visad för en allmän publik. I början av 1938 beslutade Konstkommittén (Комиссия Комитета по делам искусств) att stänga Meyerholds teater. Motivationen var att teatern under hela sin existens hade varit inkapabel att frigöra sig från "borgerlig formalism som var främmande för sovjetisk konst."⁸⁷

Meyerholds förflutna började nagelfaras. Han blev kallad mystiker med religiösa föreställningar d. v. s. ovetenskaplig och följdaktligen kontrarevolutionär och borgerlig. Han fick kritik för att hans första teaterstudio 1905 hade ägnat sig åt formalistiskt experimenterande istället för, "som Stanislavskij ville", ta intryck av sociala strömningar och inta en pedagogisk roll.⁸⁸

Rudnitskij gör sitt bästa för att försöka rädda Meyerholds eftermäle från anklagelserna om formalism och mysticism. Meyerhold ville "injicera" symbolismen med den ryska sociala kampen, det är bara det att han inte lyckades så bra, enligt Rudnitskij.⁸⁹ Även om Meyerhold var socialt intresserad och engagerad även innan revolutionen tror jag att han var en för stor konstnär för att förvandla sin konst enbart till ett pedagogiskt verktyg. Han var för nyfiken för att inte låta slumpen och intuitionen ibland leda vägen. Rudnitskij citerar visserligen Andrej Belyj som menade att konsten ingen annan mening har än den religiösa och berövar man den sitt andliga innehåll blir den tom. Rudnitskij redogör motvilligt och skeptiskt för att den allmänna åsikten är att även Meyerhold, åtminstone under produktionen av *Syster Beatrice*, delade den uppfattningen.⁹⁰

Meyerhold hade förstås efter revolutionen all anledning att avvisa allt som kunde

⁸⁶ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č.2, 1917-1939, Mejerchol'd protiv Mejerchol'dovščiny* p. 227

⁸⁷ Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 486

⁸⁸ Ibid., p. 49

⁸⁹ Ibid., p. 50

⁹⁰ Ibid., p. 78

tolkas som mysticism och förneka att han haft något med det att göra, särskilt under det sena trettioåret då alltmer olycksbådande anklagelser växte i styrka mot honom.

7.2. Något om publiken

För att få grepp om Meyerholds syn på skådespelarkonsten är det nödvändigt att även titta lite närmare på hur han förhöll sig till publiken. Därför vill jag avsluta min analys med den frågan. I en teater utan fjärde vägg får publiken en helt annan roll än i den naturalistiska, den blir *närvarande* i spelet. Meyerhold beskriver ofta skådespelaren och åskådaren som teaterns själva essens, de enda nödvändiga enheterna för att teater ska uppstå. I början av sin teatergärning har han ännu inte hittat några praktiska sätt att åstadkomma ett närmande mellan scen och salong, även om han redan 1903 experimenterar i föreställningen *Akrobater* med att placera en del av publiken uppe på scenen.

I en text från 1906 skriver Meyerhold om publikens roll:

*И зритель, приходящий в театр, несомненно, жаждет, хоть и бессознательно, этой работы фантазии, которая иногда превращается у него в творческую.*⁹¹

Det är alltså inte bara en fråga om publikens närvaro, utan om dess medskapande.

Meyerholds mångåriga försök att upphäva gränsen mellan scen och salong och göra publiken medskapande i pjäsen motiverade han till en början med att det i en framtid skulle leda till teatern som en helgedom, där skådespelare och publik utför en gemensam renande rit:

*Корнель и Расин ставят своих героев в зависимость от морали данной эпохи, делая их материалистическими формулами. Сцена удаляется от начала религиозно-общинного. Сцена отчуждается от зрителя этой своей объективностью. Сцена не заражает, сцена не преобразует.*⁹²

Det är frestande att dra paralleller mellan detta och de tidiga revolutionära uppsättningarna. Fortfarande riter, men med revolutionära konnotationer. Även efter revolutionen intresserar sig Meyerhold för teatern som rit, men nu uttrycker han sig annorlunda. Han säger exempelvis att det är den katolska kyrkan som håller den

⁹¹ Mejerchol'd, *O Teatre*, Naturalističeskij teatr i teatr nostroenija p. 18

⁹² Mejerchol'd, *O Teatre*, Uslovnyj teatr, pp. 48-50

traditionella italienska teaterns smak för spektakel och utomhusteater levande med sina processioner och dramatiska ritualer. Påven är en mästare som teaterdirektör och konstnärlig ledare i Vatikanen och ingen dammig liten italiensk teater kan tävla med det. Det är dags att tänka i den skalan och sätta upp föreställningar för tiotusentals åskådare.⁹³

Meyerhold talade senare om att det under vissa historiska perioder uppstår ett behov av teatern och att två sådana historiska perioder inträffade i Ryssland under slutet av 1800-talet och strax efter revolutionen. Under dessa perioder knuffar folket teaterns artister framför sig.⁹⁴ Det är en ganska talande bild för hur Meyerhold kan tänkas ha upplevt åren under inbördeskriget och närmast därefter. Meyerhold hade en temperamentsfull natur, men när man läser hans skrifter från den tiden och jämför dem med texterna strax innan revolutionen blir skillnaden tydlig mellan den beläste Meyerhold, som visserligen var hyperaktiv, men ändå utforskade varje nyhet grundligt och sedan reflekterade över resultatet och den Meyerhold som under revolutionsåren frimodigt kastar in alla nya oprövade idéer direkt på scenen, det må bära eller brista. Alltid med fulla hus och under publikens jubel, den publik som nu består av arbetare och bönder snarare än intelligentian och borgerligheten.

Det tycks dock finnas en paradox i Meyerholds syn på publiken som går ut på att vilja mer eller mindre manipulera den. Innan revolutionen hade han redan gjort försök att placera ut skådespelare i publiken för att stimulera den åt det ena eller andra hållet. Den tekniken utnyttjade han tillfullo under propagandaperioden. Meyerhold talar då t. o. m om att tvinga publiken att reagera på ett särskilt sätt med hjälp av *preagerande*. Det är ganska långt från idén om publiken som medskapande:

*Чрез подаваемые со сцены слова и чрез разыгрываемые сценические положения актер-трибун хочет передать зрителю свое к ним отношение, хочет заставить зрителя вот так, а не иначе, воспринимать развивающееся перед ним на сцене действие.*⁹⁵

Möjligen kan det förklaras med en personlig svaghet hos Meyerhold. Han stod inte ut med en publik som inte reagerade och en teater som var tyst som en läsesalong. Fem

⁹³ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č. 2, 1917-1939*, Rekonstrukcija teatra (1929-1930 gg.) pp. 170-171

⁹⁴ Gladkov, *Mejerho'ld. Tom 2. Pjat' let s Mejerhol'dom. Vstreči s Pasternakom.* p. 312

⁹⁵ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č. 2, 1917-1939*, Igra i predigra (1925 g.) p. 82

år senare talar han återigen om att skådespelare och publik arbetar tillsammans:

Всю предварительную работу, которую производят, готовя спектакль, и драматург, и режиссер, они рассматривают только как подготовку нужной почвы для того, чтобы дальше работу проделали совместно в ходе спектаклей изо дня в день две самые действенные силы театра: актер и зритель. Актер и зритель получают от драматурга и режиссера лишь каркас. Каркас этот должен быть так выстроен, чтобы он не жал, не теснил, а дал бы свободу для сговора зрителя с актером. Мы, драматурги и режиссеры, знаем, что все то, что мы намечали в процессе репетиций, только приблизительно верно. Окончательное завершение и закрепление всех деталей спектакля производит уже вместе с актером зрительный зал. И вот нужно, чтобы количество корректоров было грандиозно, нужно, чтобы корректура производилась большими массами.⁹⁶

Publiken, den stora korrekturläsaren, är den som till sist slutför teaterföreställningen.

8. Avslutning och slutsats

Jag konstaterade tidigt under inläsningen att forskarna har förvånansvärt lite att säga om Meyerholds syn på skådespelarens konst. Rudnitskij, som fortfarande är författare till standardverket om Meyerhold beskriver egentligen bara skådespeleriet i samband med Meyerholds olika uppsättningar. Visserligen ibland ganska omfattande beskrivningar, men i stort sett bara det för ögonen synliga yttre hantverket. Visserligen är måhända själva titeln på hans forskningsarbete *Regissören Meyerhold* ett sätt att indikera ett snävare urval, att s. a. s. inte ta sig an uppgiften att beskriva *teaterteoretikern* Meyerhold eller *pedagogen* Meyerhold, men bilden blir ofullständig. När han stundom redogör för Meyerholds teorier på skådespelarkonstens område ter sig analysen ibland något vag och oklar, ibland motsägelsefull. Jag har redan beskrivit delar av det ovan. Trots Rudnitskij imponerande, enorma insats och gedigna forskningsarbete så är det en betydande brist. Om man jämför Rudnitskijs arbete med Meyerholds egna skrifter får man helt enkelt inte riktigt ihop det. Den viktigaste

⁹⁶ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Č. 2, 1917-1939, Rekonstrukcija teatra (1929-1930 gg.) p. 168

aspekten i porträttet saknas. Detta för att Meyerhold inte var vilken regissör som helst; hans tal om "Skådespelarens teater" var inte bara tomma ord. Han arbetade nära sina skådespelare och tog tillvara deras konstnärlighet och i vissa fall genialitet. Han var inte en demonregissör som producerade skrivbordsprodukter om skådespeleri och domderade från sitt elfenbenstorn.

Det finns en intuitiv aspekt till skådespelarens konst som verkar skrämja bort en del forskare. Möjligen är det förståeligt. Det kan vara svårt att se hur ett yttre hantverk kan leda till en inre sanning, något som Meyerhold försöker förklara för sina kritiker gång på gång. Dessutom handlar det inte bara om det yttre hantverket utan också om hur man utför det. En skådespelare kan utföra en rörelseetyd och lämna åskådaren kall, medan en annan kan skapa en hel värld med samma enkla medel. Skådespeleri handlar också om hur man låter olika faktorer samspela under själva framträdandet, hur man skapar och riktar energi, hur rummet ser ut och hur man anpassar sig till det eller utnyttjar det och framförallt hur publiken påverkar föreställningen. En god skådespelare vet aldrig exakt hur föreställningen ser ut innan mötet med publiken. Det finns alltid ett osäkerhetsmoment, en risk att falla.



Meyerhold i föreställningen *Akrobater* 1930

8.1. Skådespelaren Meyerhold

En anledning till Meyerholds kärlek till skådespelaren och skådespelarens konst kan vara att han själv hade sin grundidentitet som skådespelare. Rudnitskij vill, till skillnad från Braun, tona ned den identiteten. Han beskriver karriären som skådespelare som ett "preludium" och menar att Meyerhold kanske inte själv förstod att han längtade efter att bli regissör.⁹⁷ En psykologisering som saknar verklig grund. Braun ger en rakt motsatt beskrivning och menar att Meyerhold rätt motvilligt började ägna sig åt regi, som han betraktade som mindre fascinerande. Han avböjde först erbjudandet från Vera Komissarzjevskaja om anställning i hennes trupp i S. t Petersburg p. g. a att det inte stod något i kontraktet om att han skulle få arbeta som skådespelare.⁹⁸ Gladkov citerar Meyerhold själv som säger att han beslutade att sluta med skådespeleriet när han arbetade med Komissarzjevskaja därför att det blev för svårt att både regissera och spela samtidigt och han tillägger att det är en av de saker som gör Chaplin till ett geni.⁹⁹

8.2. En sovjetisk forskning

Rudnitskij finner symbolismen pretentiös och dess mystik framstår som främmande för honom, (*несостоятельность претензий символизма*), men han menar att man måste ha förståelse för att människor på den tiden knappt kände till marxismen och "den politiska ekonomins lagar". Han vill inte gärna tillstå att Meyerhold omfattade symbolismen till fullo, utan menar att han försökte transformera den och göra den socialt medveten och revolutionär.¹⁰⁰ Annorstädes uttrycker han sina farhågor över att Meyerholds idé om att teatern inte ska reflektera livet riskerar att tjäna "en borgerlig inställning".¹⁰¹ I dessa fall framstår han som en mycket *sovjetisk* forskare. Det har betydelse för hur han värderar och tolkar vissa element i Meyerholds konstnärskap. Det kan vara gott att hålla i minnet vad som var politiskt korrekt och inte för sovjetmänniskan och att vissa saker inte fick uttryckas, även under det s. k tövädret då Rudnitskij skrev sitt arbete. Jag kan inte se hur man kan komma ifrån vare sig

⁹⁷ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 23

⁹⁸ Braun, *The Theatre of Meyerhold : Revolution on the modern Stage* p.34

⁹⁹ Gladkov, *Mejerhol'd. Tom 2. Pjat' let s Mejerhol'dom. Vstreči s Pasternakom*. p. 310

¹⁰⁰ Rudnitskij, *Režisser Mejerchol'd*, p. 44-46

¹⁰¹ *Ibid*, p. 174

Meyerholds livslånga motstånd mot realism på teatern och det faktum att "mysticism" vid en tidpunkt i hans liv var något positivt och eftersträvansvärt.

Intressant a propos det här dilemmat är att Alexander Gladkov , något förvånande, redovisar i sin intervjubok hur Meyerhold beskriver en kort korrespondens med den berömde forskaren Ivan Pavlov:

К юбилею Павлова я послал ему телеграмму, в которой несколько легкомысленно написал, что приветствую в его лице человека, который наконец разделался с такой таинственной и темной штукой, как «душа». В ответ я получил от Павлова письмо, в котором он учтиво поблагодарил меня за поздравление, но заметил: «А что касается души, то не будем торопиться и подождем немного, прежде чем что-либо утверждать.»¹⁰²

Visserligen är det Pavlov som inte vill avskrika själen här, men man känner igen Meyerholds tendens att luta sig mot en auktoritet för att få stöd för en kontroversiell tanke.

Rudnitskij skrev sin bok 1969 och även om det var under en period då de tidigare offren för Stalins terror fick viss upprättelse så rådde fortfarande den estetik som var grunden för angreppen mot Meyerhold, nämligen den socialistiska realismen. Jag tycker mig finna en tendens i Rudnitskij's arbete att vilja närma Meyerhold denna estetik som bland annat uttrycks i beskrivningen av Meyerholds arbete som om det successivt närmade sig realismen och psykologin.

Jag får intrycket av att Rudnitskij blandar ihop genreval med skådespelarmetod och ser övergivandet av propagandateatern som en rörelse mot realism. Meyerhold hade aldrig varit ointresserad av scenkaraktärernas inre, bara hur man kommer fram till det och hur det uttrycks. Han avvisade konsekvent under alla sina verksamma år principen om psykologiskt rättfärdigande för handlingarna och replikerna. I den mån Meyerhold använde ordet realism var det för att anpassa sig till det språkbruk som ansågs korrekt för dagen. På tjugotalet klädde han sina i stort sett redan färdigutvecklade principer i vetenskaplig språkdräkt. På trettioalet när han blev anklagad för formalism välkomnade han den socialistiska realismen samtidigt som han fortfarande försvarade

¹⁰² Gladkov, *Mejerchol'd*, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom p. 269

sitt eget systems metod.¹⁰³

Braun avvisar också den sovjetiska forskningens försök att göra Meyerhold till en förespråkare för realism men undantar, något förvånade, Rudnitskij från den kritiken.¹⁰⁴

8.3. Meyerhold före och efter revolutionen

Mitt intryck efter att ha studerat Meyerholds skrifter är att han i stort sett utvecklade sin skådespelarträning innan revolutionen. Det gäller i nästan alla element i systemet; idén om skådespelarens teater, utvecklandet av grotesken, striden mot litteraturens centrala plats på teatern, konceptet att blanda tragedi och komedi, skådespelarens arbete med att utveckla sina reflexer, fascinationen för kroppskultur och sport.

Det gäller också det han döpte till *preagerande* efter revolutionen, som han också prövat tidigare och inspirerats av från den orientaliska teatern. Likaså försöken att upphäva gränsen mellan scen och salong, att placera skådespelare i publiken som skulle påverka dess reaktioner och t. o. m Biomekaniken, vars etyder började utmejslas redan i Meyerholds andra teaterstudio 1913-1917.

Meyerholds teater var visserligen innovativ efter revolutionen. Ett exempel på det är utvecklandet av "rörlig mim" och spelet med objekt, men inga nya grundprinciper för skådespelarkonsten tillkom egentligen om man inte räknar de utopiska fantasierna, som t. ex taylorisering av teatern.

Däremot öppnade revolutionen till en början alla dörrar för Meyerhold och han kunde vara verksam med större kraft. Under en period hamnade han t. o. m i en position där han kunde göra sina idéer till doktrin. Han hade lojala medarbetare i sina skådespelare som genom intensiv träning gradvis utvecklade en enorm skicklighet.

Det som var nytt med teatern under första delen av tjugotalet var egentligen de element som rörde sig *från* teatern som konstform. Viljan att avmystifiera teatern, att göra om den till ett propagandavapen eller en skola för arbetarklassen i rationell rörelse. Denne antinaturalist lät verkligheten tränga in på scenen i form av bilar, motorcyklar, marscherande matroser, flygbladsregn, uppläsande av bulletiner och nyheter från fronten. Revolutionen och teatern smälte samman under tjugotalet. När

¹⁰³ Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Č. 2, 1917-1939, Vystuplenie na sobranii teatral'nych rabotnikov* Moskvj 26 marta 1936 goda. pp. 294-299

¹⁰⁴ Braun, *The Theatre of Meyerhold : Revolution on the modern Stage* p. 266

förhållandena plötsligt förändrades och den socialistiska realismen introducerades signalerade det slutet för konstnärer som Meyerhold, både i sin pre- och sin postrevolutionära form.

9. Litteratur

Primärlitteratur

Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič, 1912. *O teatre*. S:t Petersburg.

Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič, red. Aleksandr Fevral'skij, 1968. *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Č. 2, 1917-1939. Moskva : Iskusstvo,

Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič, 1914-1916. *Ljubov' k trem apel'sinam; Zjurnal doktora Dapertutto*. Petrograd, tidskrift.

Sekundärlitteratur

Rudnickij, Konstantin Lazarevič, 1969. *Režisser Mejerchol'd*. Nauka, Moskva.

Gladkov, Aleksandr, 1990 red. Cecilija Isaakovna. *Mejerchol'd*, T 2, Pjat' let s Mejerchol'dom; Vstreči s Pasternakom. Sojuz teatral'nych dejatelej RSFSR.

Braun, Edward, 1979. *The theatre of Meyerhold : revolution on the modern stage*. London : Eyre Methuen.